
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00391225 0

PALET

WEISSENBRUCH

SERIE

J. H. WEISSENBRUCH

ND
634



1057875

PALET SERIE

EEN REEKS MONOGRAFIEËN
OVER HOLLANDSCHE EN VLAAMSCHE SCHILDERS

NEGENTIENDE EN TWINTIGSTE EEUW

J. H. WEISSENBRUCH

UITGAVE VAN H. J. W. BECHT TE AMSTERDAM

J. H. WEISSENBRUCH

DOOR

DR. H. E. VAN GELDER

MET DRIE EN VIJFTIG AFBEELDINGEN



UITGAVE VAN H. J. W. BECHT TE AMSTERDAM

J. H. WEISSENBRUCH

DOOR

Dr. H. E. VAN GELDER

NU ik mij zet om over Jan Hendrik Weissenbruch te schrijven en mijn gevoelens van bewondering en liefde voor dezen echt Hollandschen meester in mijn geest orden om te trachten de formuleering te vinden, die in staat zal zijn deze zuiver tot anderen te doen spreken, nu zie ik onwillekeurig voor mij een wand in het Haagsche Gemeente Museum, die mij zeer vertrouwd en zeer lief is. Daar hangen slechts drie kunstwerken, maar die, in al hare bescheidenheid grootsche trits geeft niet slechts den geheelen Weissenbruch, maar ook de gansche ontwikkeling van die fase der Nederlandsche schilderkunst, welke in de Haagsche School belichaamd is.

Dit drietal van telkens een der beste, meest zuivere en typeerende werken uit één der perioden van Weissenbruchs werk, geeft daardoor als vanzelf het thema, waaromheen ik mijn beschouwing van zijn kunst en haar ontwikkeling zal moeten opbouwen. En het lijkt daarom goed, dat ik niet begin zonder ze met mijn lezers aan een nadere beschouwing te hebben onderworpen.

Het eerste, 1870 gedateerd, dus door Weissenbruch geschilderd toen hij een vijfenveertiger was, plaatst ons voor een Hollandsch polderlandschap. Tot ver in den lagen horizon loopt de rechte lijn van een trekvaart. Die blinkende waterstrook met zijn groene kanten beheerscht het geheele stuk, dat dan ook De Delftsche Trekvliet bij de Binkhorst heet. Er is geen twijfel aan: de schilder heeft ons willen vertellen van dit stuk Hollandsch landschap, zooals het zich voordeed aan zijn oog.

In de schaduw van een zware wolkenlucht ligt op den voorgrond een groot deel van den breeden, grasbegroeiden waterkant en drijven twee zeilbeladen schepen. Maar verderop is de zon doorgebroken; zij straalt op het witblinkend zeil van een derde schuit en, daarachter, op een watermolen, die aan de overzij aan den eveneens zonbeschenen trekweg staat. Iets verder langs den horizon ligt de wolkenschaduw weder over een donkergroenen boschrand, waartegen een molen zich nauwelijks af-



TREKVAART BIJ DEN HAAG 1870; SCHILDERIJ GEMEENTE MUSEUM, DEN HAAG.

teekent, terwijl in de verte een laatste scheepje de bocht van de vaart heeft bereikt. Links rijst een hooge molen donker boven het bosschage uit; een molenaarswoning ligt ervoor aan een weggetje; vrouw en kinderen zijn met den hond op het pad. En dit heele volle landschap is overspannen door een blauwgrijzen hemel, waarin een breede, zonbeschenen witte wolkenpartij (blz. 2).

Het is het verhaal van een zomerdag in Hollands waterland, een dag, waarin het leven dóórgaat, maar waarin de stilte is van het open land; een zachte wind drijft de schepen, hij teekent zich slechts even in het water; de boomen bewegen nauwelijks; de wolken drijven glanzend aan de hooge lucht. Zoo is het de open rust en de stilte van den middag méér dan de bezigheid langs de vaart; is het tenslotte méér de stemming, die ons wordt medegedeeld, dan het verhaal, dat ons wordt verteld.

Intusschen, als wij het stuk, dat ons boeit door hetgeen het ons reeds bij eersten aanblik geeft, nader beschouwen, dan treft ons, dat voor dit schoon en bekorend effect véél van de middelen, waarover de landschapschilder beschikken kan, zijn toegepast. Het voor elkaar schuiven van donkere en lichte plans geeft een afwisseling, die het oog trekt, en het steunt de diepte-werking, die door de reeks zeilende schepen in de strak naar den horizon getrokken vaart sterk wordt geaccentueerd. Grasland, boomen, water, molens, schepen, menschen en een sterk genuanceerde wolkenlucht eenerzijds, sterke groenen, grijzen en witten



STRAND - 1887; SCHILDERIJ - GEMEENTE MUSEUM, DEN HAAG.

anderzijds, het zijn elementen, die dank zij de harmonische verdeeling, welke de wel-onderlegde kunstenaar in staat was te scheppen, hem het effect bereiken doen, maar die ons toch de vraag naar de lippen brengen: of minder niet méér zou zijn geweest?

Het is de schilder-zelf, die ons het antwoord geven zal als wij het tweede werk beschouwen, dat aan denzelfden museumwand hangt; zeventien jaar later, 1887, gedateerd. Inderdaad hier zijn de middelen anders geworden. Weer schepen en water, maar nu de wijdheid van de zee en de geelgrijze vlakte van het strand; hier enkele kleine, niet domineerende menschfiguren; boven dit wijde vergezicht een koepelende hemel, lichtblauw, met slechts enkele kleine, wit in het zonlicht glinsterende wolken. Ook op een ver scheepje glanst de zon; het grooter schip en de menschen op het strand zijn in de gedempte kleur van een ijle wolkenschaduw (blz. 3).

Geen omstandig verhaal meer, geen ophooping van motieven; alle afzonderlijke vormen zijn in hun stillen eenvoud deel geworden van één geheel. Wij zoeken niet meer naar bedoelingen, vragen niet meer hoe evenwicht en harmonie zijn bereikt, wij ondergaan in overgave de klare rust, die van dit weergaloos zuiver voorbeeld van stemmingskunst uitgaat.



STRAND – 1901; SCHILDERIJ – GEMEENTE MUSEUM, DEN HAAG.

Het stuk is velen lief als mij; er zijn er, die in deze volkomene, als onbewogen gaafheid een der allerhoogste uitingen zien van de Hollandsche landschapschildering der 19de eeuw, hier zelfs, – speuren wij niet even de gekleurde stilte van Vermeer? – die van de gouden eeuw evenarende.

Mijn bewondering doet mij instemmen; dan rijst evenwel de vraag: is die gaafheid waarlijk een onbewogene?

Ook hier geeft de schilder het antwoord met het derde doek aan denzelfden wand, in 1901 ontstaan. Wederom een strand met een paar schepen onder een hoogen hemel. Wederom een vereenvoudiging in de motieven en in de vormen, wederom diezelfde samenvatting tot de eenheid van stemming. Maar hier is de herfstdag vol van dreiging; de grauwe wolkenmassa, die geen blauw meer doorlaat, geladen met onheil; geen stilte maar benauwende eenzaamheid: het wonder der Hollandsche natuurschildering blijkt zwanger van dramatische kracht (blz. 4).

De gemoedelijke verteller van den stillen morgenstond bleek een zuiver zingend dichter in den zondoorklonken middag, de serene dichter bleek in het herfstige avond-uur een door het geweldige van Gods schepping dramatisch bewogene.



DE KOEPEL VAN CROMVLIET – 1839; AQUAREL – COLLECTIE W. J. WEISSENBRUCH.

Ik meen, dat de taak van dit boekje moet zijn den weg te wijzen, waarlangs Jan Hendrik Weissenbruch tot deze hoogte steeg.

Het geslacht der Weissenbruchs wordt gezegd te stammen uit de buurt van Dillenburg in het Nassausche. Wij kunnen slechts zekerheid geven omtrent den eerste van het geslacht, die zich in Holland, en wel in Den Haag vestigde en die daar als Johan Daniel Weissenbroek, jonge man uit Rosbach (een dorp in de buurt van Keulen) in 1762 in het huwelijk trad met een Haagsch meisje, Geertruy Koenaert. Omtrent zijn beroep licht ons de acte niet in. Maar hij behoorde ongetwijfeld tot de kleine burgerij: zijn zoon Joost Daniel (geb. 1764), in 1787 gehuwd met Anna Elis. Reyneman, was kapper, en van diens drie kinderen: Johannes (geb. 1787), Johan Daniel (geb. 1789) en Joh. Lod. Israël (geb. 1793) was de eerste kok in de Kazernestraat, de tweede graveur in de Raamstraat en de laatste winkelier op den Denneweg. Doch in deze eenvoudige burgerfamilie leefde een merkwaardige kunstgevoeligheid, welke, hoe moeilijk de erfelijkheid van deze eigenschap ook na te speuren is, reeds aanwezig moet zijn geweest bij Joost Daniel den kapper



PANORAMA BIJ ARNHEM – 1845; SCHILDERIJ – COLLECTIE PRAKKE.

en zijn vrouw. Immers in elk der drie takken, welke van dit echtpaar afstammen, komt die kunstgevoeligheid tot een bijzondere activiteit.

De oudste zoon, Johannes, de kok in de Kazernestraat, die met Johanna Hendrika Zaag huwde, had een kleine collectie schilderijen en schilderde wat in zijn vrije uren; hij had onder zijn zes kinderen twee jongens, die een kunstvak beoefenden: nml. Hendrik Johannes (zich noemende Jan Hendrik) geboren 19 Juni 1824, onze landschapschilder, en Fred. Joh. Adriaan (geb. 8 Oct. 1826) graveur.

De tweede zoon, Johan Daniel, wonende in de Raamstraat, gehuwd met Johanna Reynsburger, was zelf graveur en had twee jongens: Johannes, Jan genoemd (geb. 18 Maart 1822), de bekende schilder vooral van stadsgezichten, overleden in 1880, en Fred. Hendrik (geb. 1 Juni 1829, overleden 1887), een onzer meest begaafde lithografen.

De derde zoon Joh. Lod. Israël, wonende op den Denneweg, gehuwd met Maria Louisa Mulder, was de vader van o. a. Isaäc (geb. 1828, overleden 1912) die eveneens graveur was.

Ik vermeld dit familie-verband niet slechts om de merkwaardigheid van dezen gemeenschappelijken aanleg, maar ook omdat er door de gelijktijdigheid van al deze graveerende, teekenende en schilderende Weissenbruchs over het algemeen nog al eenige verwarring heerscht in

de werken, vooral de jeugdwerken, der verschillende leden, welke men wellicht met bovenstaande gegevens tot oplossing brengen kan.



BIJ DEKKERSDUIN – AQUAREL – VROEGER COLLECTIE G. VAN DER LAAN.

Voor onze beschouwing zijn deze verwarringen echter niet van veel beteekenis, daar – behoudens misschien, dat de vroegste werken van Johan Hendrik wel verwantschap vertoonen met die van zijn twee jaar ouderen neef Jan, hetgeen echter wellicht nog meer uit hun gelijktijdig ontstaan te verklaren is, – over het algemeen elk van deze beide neven reeds spoedig aan zijn werk een persoonlijk cachet geven zou.

Wij weten van Johan Hendriks jeugd niet veel meer dan dat hij haar sleet in het vrij groote huis Kazernestraat 112, dicht bij den Denneweg. De vader oefende het koksbedrijf uit en gaf in een groote kamer, achter een binnenplaats, ook wel gelegenheid voor diners, die een goede reputatie moeten hebben gehad daar de overlevering zegt, dat ook Koning Willem II er wel eens kwam middagmalen. Hoe de schilderstalenten van den oudsten zoon bleken en beoordeeld werden, weten wij niet, maar men begon met hem teekenlessen te doen geven door den teekenmeester J. J. Löw [1]). Waarschijnlijk op diens raad ging hij daarna de avondlessen aan de Academie voor Beeldende Kunsten volgen, welke J. B. van Hove gaf in de oude teekenzaal van Pictura, boven de Varkenswaag aan de Princegracht. Wat hij overdag deed, weten wij niet, waarschijnlijk werkte hij dan op het atelier van Van Hove, die als decorateur aan den Schouwburg verbonden was en die geregeld jonge krachten in dienst had. Van Weissenbruchs oudere tijdgenooten Johannes Bosboom en Sam Verveer weten wij, dat zij de bij Van Hove genoten leerschool steeds dankbaar hebben herdacht. Ten onrechte heeft men Weissenbruch wel eens leerling van Schelfhout genoemd. Uit

[1]) Niet Leu zooals Rössing schreef. Hij kwam uit Arnhem en woonde in 1840 in de Wagenstraat, was toen 34 jaar oud. In 1845 had hij Den Haag verlaten.



PANORAMA BIJ DEN HAAG - 1849; SCHILDERIJ - TEYLERS MUSEUM, HAARLEM.

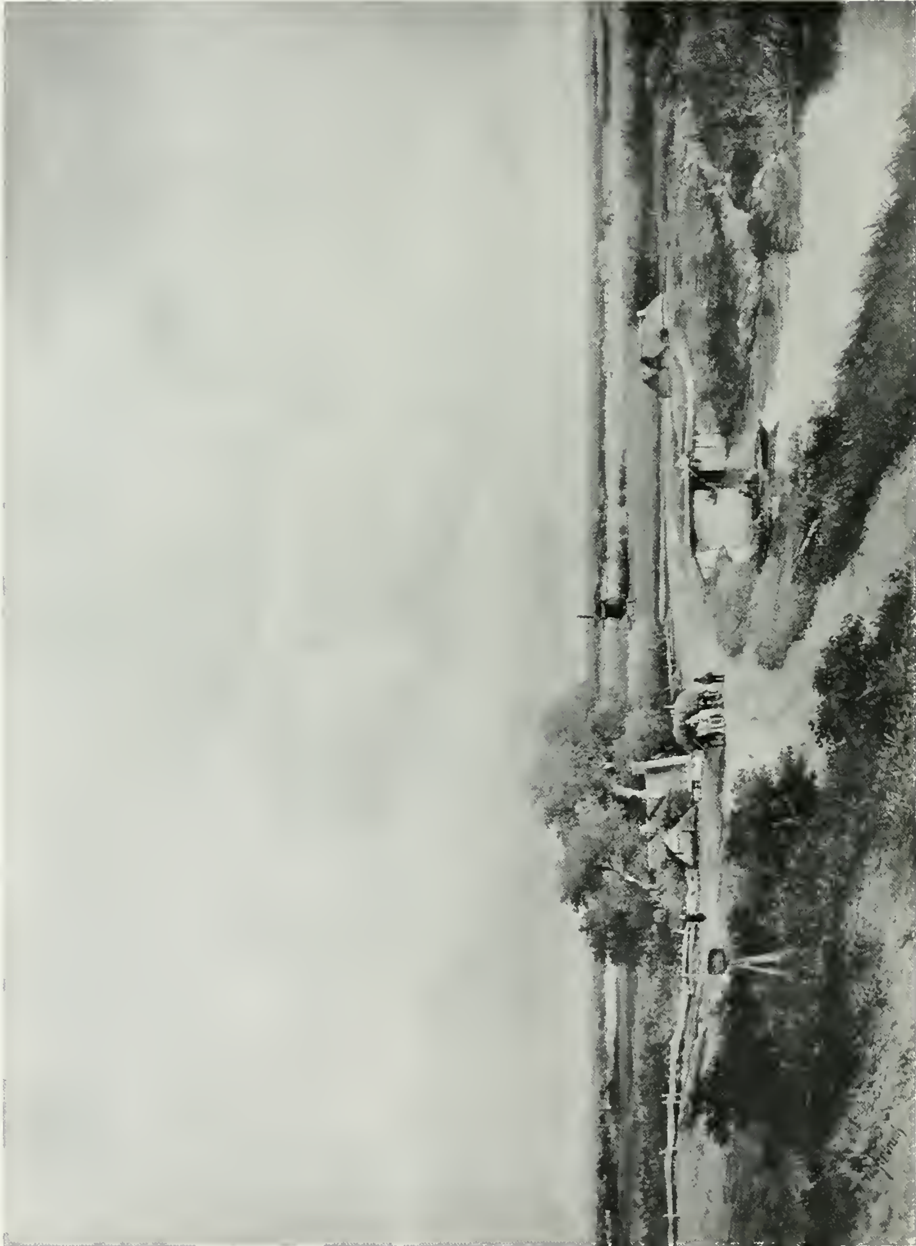


BIJ DE VAART C. 1848; SCHILDERIJ – PARTICULIERE COLLECTIE.

uitlatingen van hemzelf weten wij, dat dit zeker niet juist is. Weissenbruch toch vertelde, dat Schelfhout van zijn werk gehoord had en hem had gevraagd om eens wat te laten zien, waarschijnlijk wel met de bedoeling hem als leerling aan te nemen. Bosboom had hem toen geraden om het eerste natuurlijk wel te doen, – Schelfhout was een der „groote" meesters van dien tijd, – maar het eventueele aanbod niet aan te nemen, omdat de routine-schilder het maar zóó-zóó vond naar de natuur te schilderen, „waar zóó veel verf mede werd vermorst". „Je moet op je zelf leeren staan en door je eigen lens blijven zien," had Bosboom erbij gevoegd. En Weissenbruch, die dezen raad heeft gevolgd, is daarvoor zijn leven lang dankbaar geweest.

Weissenbruch is „door eigen lens blijven zien". Maar natuurlijk heeft het geroemde compositietalent van Schelfhout, die tenslotte toch zeker een traditie belichaamde, ook op den jongen man wel invloed geoefend, evenzeer als wij wel zien kunnen, dat enkele oude meesters door hem zeer werden bewonderd, zooals eerst Potter en later Jacob Ruysdael. Maar die bewondering beteekende voor het werk niet veel meer, dan dat zij de richting bepaalde, waarin het hardnekkig volgehouden eigen zoeken ging.

En dat was nu juist het bijzondere van de leiding, welke J. B. van Hove placht te geven. Hij bracht zijn leerlingen zijn voortreffelijke vakkennis bij en hij wist hun, bij zijn aansporing om zichzelf te blijven, door zijn praktijk van decoratieschilder een zekere kloekheid en breed-



PANORAMA – C. 1850: SCHILDERIJ – PARTICULIERE COLLECTIE.



IN KENNEMERLAND – 1849; AQUAREL – PARTICULIERE COLLECTIE.

heid van schilderen bij te brengen, welke aan het werk der besten onder hen, – Bosboom en Weissenbruch zijn daarvan twee illustere voorbeelden, – ongetwijfeld ten goede gekomen is.

Dat het gelijktijdig bezoeken der academielessen bijzonderen invloed gehad kan hebben, lijkt niet waarschijnlijk. De Academie was in die jaren niet een instelling, die leiding gaf of geven kon aan een natuur als die van Weissenbruch, opbruisend en levendig. Neef Jan, de bedachtzame, heeft er beter gepast, al zal ook hij wel het meest geëigende voor zijn kunst daarbuiten, onder andere van Sam Verveer, hebben geleerd. Ik noem den neef hier, juist omdat deze tegenstelling, welke steeds tusschen de beide bloedverwanten heeft bestaan, in en op het werk van Jan Hendrik zijn invloed moet hebben gehad. Het is een feit, dat de tijdgenooten in de jaren, dat de beide Weissenbruchs tusschen de vijfentwintig en de vijftig waren, het werk van Jan hooger stelden dan dat van Jan Hendrik. Men ziet het aan Jans loopbaan: in 1844 wordt hij reeds lid van Arti in Amsterdam, in '46 reeds lid van de Kon. Academie v. Beeldende Kunsten, in '47 medeoprichter van Pulchri Studio, in '51 lid van verdienste van de Rotterdamsche Academie, in 1853 eerelid van Kunstliefde te Gorkum, in '58 eerelid van de Société belge des aquarellistes, in '59 bestuurslid van de Haagsche Academie, dan krijgt hij de gouden rijksmedaille in Den Haag, wordt in '61 Officier van de Eikekroon, in '62 eerelid van de Société des artistes belges. Koning Willem II had reeds een schilderij van hem aangekocht. Van al dat eer-



BIJ DEKKERSDUIN - 1851; AQUAREL - GEMEENTE MUSEUM, DEN HAAG.

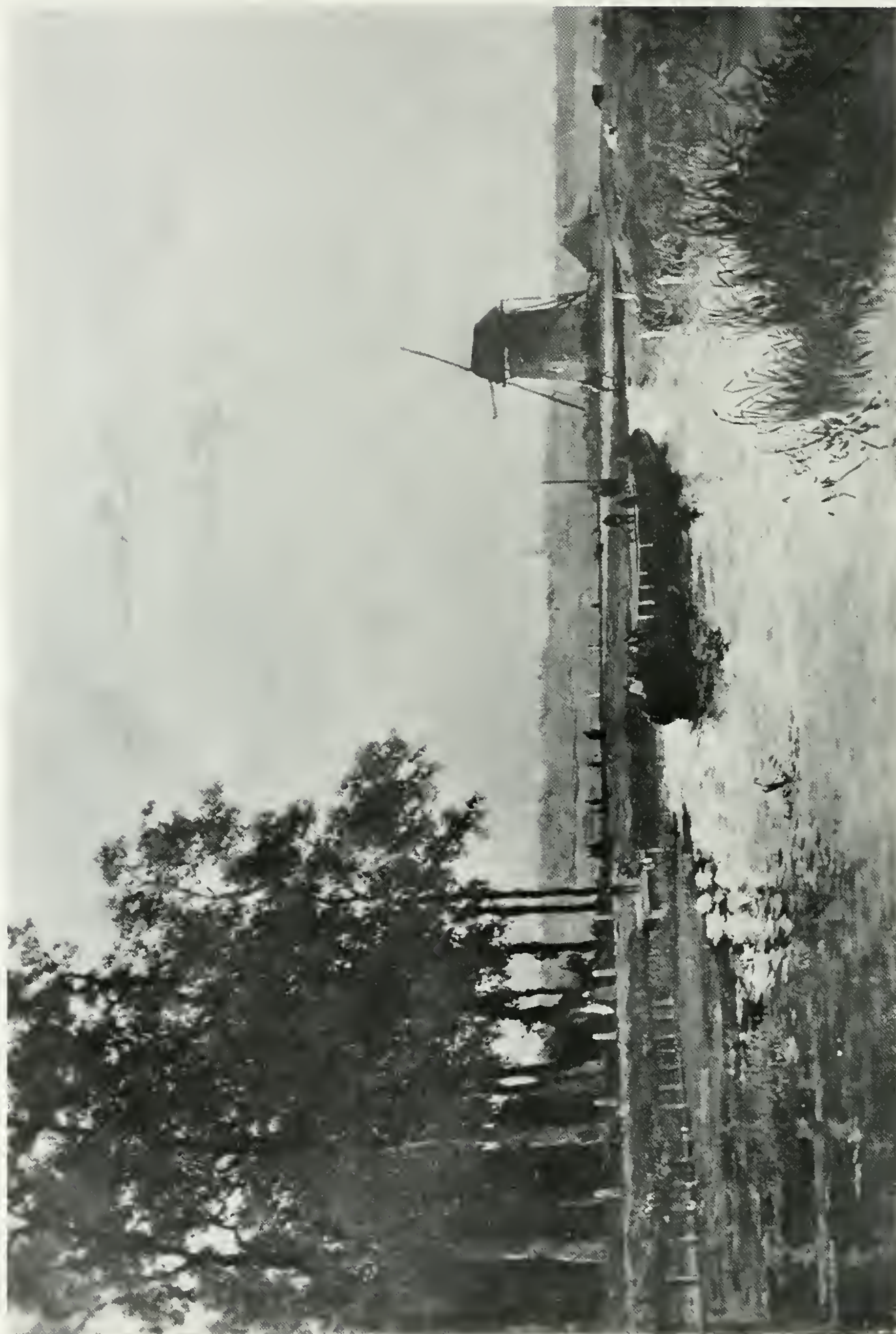


BIJ DEKKERSDUIN – AQUAREL – GEMEENTE MUSEUM, DEN HAAG.

betoon vindt men maar zeer weinig bij J. H. [1]). Hij wordt opgemerkt, zijn compositie soms geprezen, zijn kleursamenstelling soms aangenaam, maar evenzeer soms hard geoordeeld, zijn vormgeving niet altijd nauwkeurig genoeg geacht; maar opvallend onderscheiden als Jan wordt hij niet. Ik wil niet zeggen, dat hij zich daardoor achtergesteld voelde, nog minder, dat hij daaraan uiting gaf; hij was een veel te eenvoudig, goed, onergdenkend en opgewekt, vroolijk mensch om dat te doen en neef Jan was ook niet iemand, die er op uit was of er aan hechtte om zijn meerderheid te doen gevoelen; ook van diens karakter weten wij niets dan goeds. Maar niettemin: als familie en vriendenkring het vanzelfsprekend achten en de maatschappij dat lijkt te bevestigen, dan is zulk een waardeschatting een feit, dat invloed heeft.

Bij Jan Hendrik zie ik daarvan als gevolg een zich terugtrekken op zichzelf, volkomen zijn eigen gang gaande in een voortdurend nauwer en levendiger contact met de natuur. De verworvenheden van zijn leerjaren houdt hij vast en hij experimenteert ermede op eigen houtje

[1]) Eerst in '66 komt er een zilveren medaille in Utrecht, in '83 een gouden in Amsterdam; in 1866 wordt hij lid van de aquarellistes belges.



TREKVAART BIJ RIJSWIJK – 1855; SCHILDERIJ – PARTICULIERE COLLECTIE.

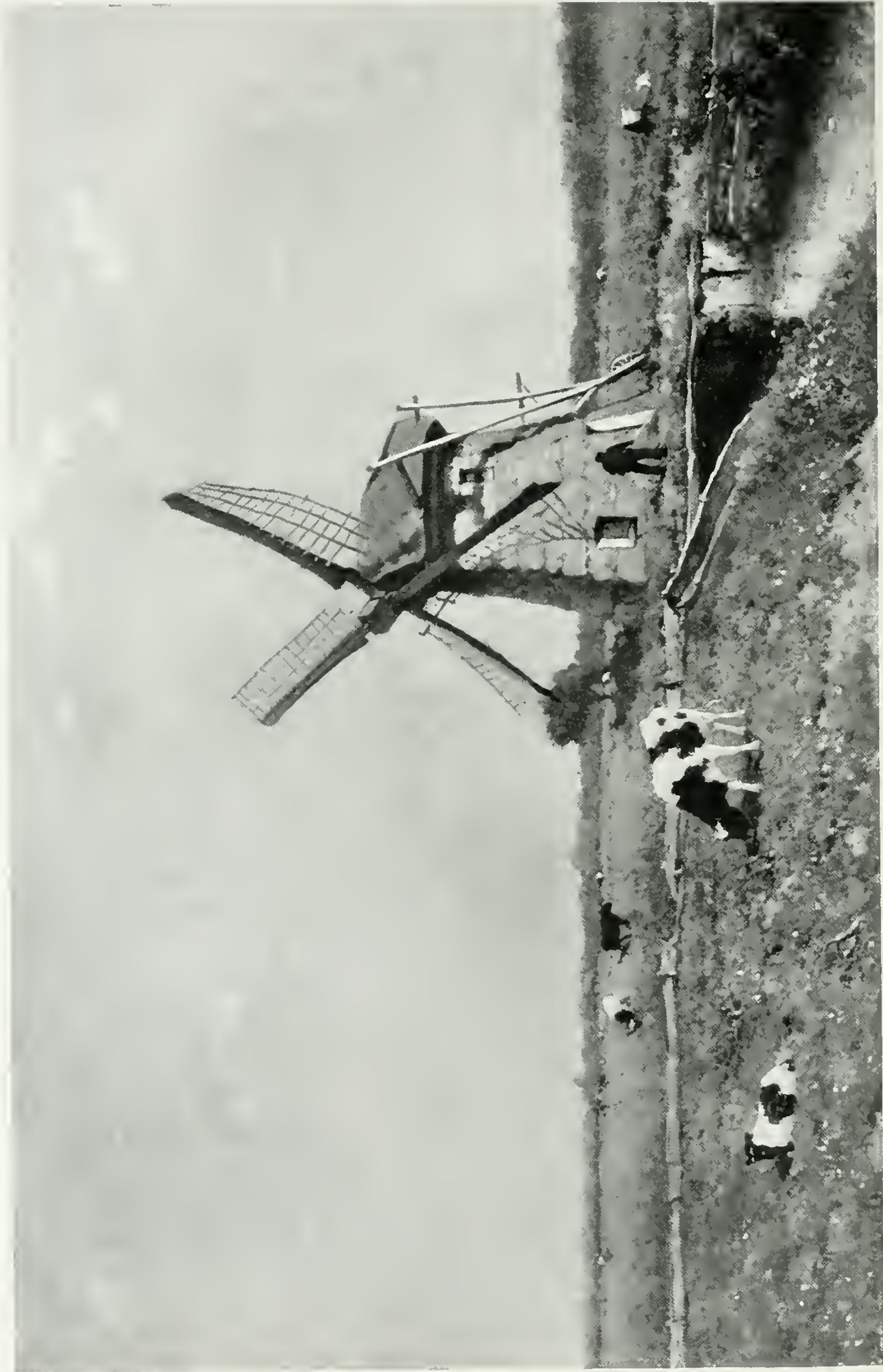


BOOMSTUDIE – AQUAREL – GEMEENTE MUSEUM, DEN HAAG.

tegenover de natuur: het Hollandsche landschap en de Hollandsche wolkenlucht, – iets anders heeft hij nooit gezien noch gezocht, – teneinde intuïtie, vakkennis en natuurimpressie te maken tot één geheel, volkomen pretentieloos, maar helder en klaar, klinkend als een klok van zuiver metaal.

Zulke kunstenaars, of liever: onder deze omstandigheden en zóó werkende kunstenaars verrassen ons niet, evenmin als zij ons problemen stellen. Zij gaan hun gang, zóó als zij geschapen zijn, steeds verder op den weg, dien zij voor zich zien, – en waarvan het einde nog ver ligt, misschien zelfs aanvankelijk verder dan hun gezichtseinder. Het zijn de kunstenaars van wie men zegt, dat hun ontwikkelingsgang langzaam is; het ware wellicht juister het zóó uit te drukken, dat het harmonisch rijpingsproces van hun kunst zich slechts gaandeweg voltrekt.

Niet dat „de vroolijke Weiss," – zooals hij bij zijn kunstbroeders heette, in tegenstelling tot den ingetogen neef, – een teruggetrokken man zou zijn! Integendeel: als Gram hem in zijn boekje over de schilders van Pulchri Studio aan ons voorstelt, doet hij dat met deze woorden: „Hij is de stormwind in tegenstelling van den *calme plat* van zoo vele zijner kunstbroeders: hoor hem opbruisend, luidruchtig en driftig praten".



MOLEN IN SCHIELAND – 1873; SCHILDERIJ – MUSEUM BOYMANS, ROTTERDAM.

Maar daarbij dan „altijd even opgewekt en vroolijk, origineel en kernachtig in de wijze van zich uit te drukken; heel anders dan zijn neef, die het Nederlandsche laconisme vertegenwoordigde" [1]).



IN DE KAZERNESTRAAT 1865; SCHILDERIJ COLLECTIE CRONE.

Deze opbruisende levendige kunstenaarsnatuur kon zich niet thuis gevoelen in het eenigszins benauwende verband der teekenlessen op de Academie en zelfs niet in de zeker levendiger, onderhoudender uren op het atelier van Van Hove, waar vrij wat omging en waar verschillende leerlingen en oudleerlingen wel kwamen binnen loopen; alleen reeds als Sam Verveer er kwam met zijn vroolijkheid en zijn geest was de jonge leerling een ervaring rijker. Maar ook had hij dan een aansporing meer ontvangen om naar buiten te gaan en van de natuur-zelf te leeren, wat zij een kunstenaar te vertellen heeft.

Daar lag dan ook eigenlijk reeds terstond Weissenbruchs arbeidsveld. Het oudste schilderij, dat wij van hem kennen – door zijn zoon Willem als een familie-reliqui bewaard, het is uit 1840 [2]), dus van een zestienjarige – verhaalt ons reeds van Dekkersduin, het landschap dat hem zóó lief was, dat zijn vrienden wel zeiden, dat zij hem daar nog eens dood zouden vinden. Een rijper schilderij, van 1849, werd zelfs waardig gekeurd te worden opgenomen in Teylers Museum toen, onder kunstenaarsleiding, het eenige museum van werk van levende meesters (blz. 8).

Waar Dekkersduin zulk een rol heeft gespeeld in Weissenbruchs leven en kunst – en waarlijk niet alleen in het zijne, maar ook in dat van zoovele mannen der Haagsche school – daar is het wel goed ons even een

[1]) Zie: Johan Gram, Onze Schilders in Pulchri Studio, 1881, blz. 114, 115.

[2]) Naar mijn meening is het schilderijtje, dat afgebeeld is in den Catalogus eener Tentoonstelling bij Buffa in 1933, slechts gedeeltelijk van 1840; lucht en voorgrond zijn door W., zooals hij dat vaak deed, later bijgewerkt.



LANDSCHAP – C. 1870; SCHILDERIJ – COLLECTIE F. STOKVIS.

voorstelling te maken van het stukje Haagsch landschap, dat den jongen schilder zoo in verrukking bracht.

Vatten wij dit iets ruimer op, dan krijgen wij tevens een blik op de stad-zelf, die schilders geboorteplaats was en die hij al zijn bijna 80 jaren trouw bleef. Zij was in die dagen van Koning Willem II heel wat landelijker dan nu.

Wanneer Weissenbruch uit het vaderlijk huis in de Kazernestraat – die toen nog „Achter de Stallen" heette – naar buiten kwam, dan kon hij met weinig stappen in het deftige Voorhout zijn. Maar hij zwierf liever de Kazernestraat uit; zij was schilderachtiger dan nu; wij behoeven maar te denken aan het mooie schilderijtje uit de collectie Crone uit 1865 (blz. 17), waarin een pittoresk brokje ervan is weergegeven. Achter de Kloosterkerk en wat er van het oude klooster over was, om kwam men al geheel en al buiten. Een ter weerszijden met wilgen beplante landweg – het Nachtegaalspad – voerde, tusschen weiden en groentekweekerijen door, tot aan een breeden zandweg: de Laan van Schuddegeest, die langs het militaire proef- en exercitieveld liep en die wij nu Javastraat noemen. Links lagen weer weilanden en weldra ging men met een bruggetje over de Beek, die, waar zij uit de duinen kwam, langs 's Konings buitengoed Zorgvliet liep.

Daar lag dan de Zeestraat naar Scheveningen, maar de wandelaar, die verder naar buiten wilde, ging een duinslag in, het Dekkerslaantje, waar hij na eenigen tijd aan zijn linkerhand de bouwhoeve Meerdervoort vond. Voor hem lag dan een wijde openheid: weilanden rechts, begrensd door de boompartijen van Zorgvliet, welke aansloten aan de eerste duinheuvels, die, afwisselend in hoogte, de horizon vormden tot ver naar den linkerkant; daarvóór lagere deelen met kreupelhout en soms een kleine veenplas; hier en daar tegen den duinrand aan een in 'n door den zeewind vlakgestreken boomengroep gelegen boerderij: Kranenburg, Daal en Berg, met wat grasland omgeven, of een ruige schapenwei. En als men dan de hoogten van Dekkersduin [1]) beklom, zag men in de verte de plassen van het Segmeertje en de boomen van Meer en Bosch en Ockenburg; verder weg den laatsten regel der Westduinen en daarachter de zee; ter andere zijde de daken van Loosduinen en de groene vlakten van het Westland. Eindeloos was de afwisseling in het landschap met zijn hoog en laag; naast het rijke, zware groen van de weiden, het zilverend grijs van het duingras, het blinkende wit van de zandplekken, het beweeglijke groen van struiken en boomen. Oneindig ook en machtiger tevens, de welving van den hemel over dit ver zich strekkende land, en

[1]) Min of meer het terrein van het huidige Duinoord, van L. v. Meerdervoort tot de Beek.



ZONSONDERGANG BIJ BOSKOOP – 1875; SCHILDERIJ – COLLECTIE DE GEUS VAN DEN HEUVEL.

het spel der wolken, nimmer hetzelfde, doch altijd weer schoon en indrukwekkend: schilders verrukking!

„Als ik van iemand geleerd heb de natuur te zien," zoo zeide de oude Weissenbruch eens tot een bezoeker [1]), „dan is het van onze oude meesters, maar het meest van de natuur zelve. De natuur heeft mij altijd geweldig aangegrepen. Geweldig! Ik was een gezonde, stevige, vroolijke jongen en maakte graag groote wandelingen in en om Den Haag. Als ik mooie hoekjes, mooi strand, mooie vaarten, mooie luchten zag, of op het duin naar de zee tuurde, ging ik in het schoon, in de natuur op. Ik kreeg soms een klap van de natuur. En als ik later die klap had, kon ik teekenen en schilderen wat ik zag en gezien had. In een paar krabbels legde ik het vast..."



WEISSENBRUCHS VROUW EN DOCHTERTJE, 1882; AQUAREL — WEISSENBRUCH COLLECTIE.

Zoo moeten wij ons hem voorstellen: gezond en vroolijk, open voor Gods vrije heerlijkheid, wachtend op de genade van het verrukkend oogenblik, waarin de natuur het eeuwigheidsbeeld aanneemt en licht en schaduw, kleur en toon, lijnen en vormen in eenheid zijn samengeklonken tot een harmonische schoonheid. De „vroolijke jongen" wordt stil en ondergaat het, dat zijn oog is betooverd en zijn hand wordt geleid, dat het vluchtige oogenblik wordt vastgeprent in zijn herinnering, zóó, dat het voor altijd gereed ligt voor een „herschepping" in al zijn heerlijkheid.

Aan vele dier „herscheppingen" kunnen wij Weissenbruchs omzwervingen en ontdekkingen wederom voor ons zien leven. Ik denk aan

[1]) J. H. Rössing; zie zijn Inleiding tot den Catalogus der Tentoonstelling bij Buffa, in 1899. Zijn verhalen zijn door anderen nageschreven, soms als „eigen ervaring" zie bijv. M. van Mander in het Tijdschrift Kunst en Kunstleven, blz. 53.



LANDWEG – C. 1885; AQUAREL PARTICULIERE COLLECTIE.

het zooeven vermelde vroege schilderijtje bij zijn zoon, en aan een aquarel „de Koehoedster" indertijd in de collectie Van der Laan [1]), dat ons een hoekje achter een der duinboerderijen te zien geeft (blz. 7); of aan een aardige aquarel in het Gemeente Museum met het huisje van Van der Wint (blz. 12) [2]); vroeg nog blijkens den Schelfhout-achtigen opzet der plan-verdeeling, maar oneindig meer levendig en echt: men zie slechts den prachtigen boom op den voorgrond of het groot gehouden, glanzende verschiet. Ik denk ook aan het reeds genoemde schilderij in Teylers Museum uit 1849 (blz. 8), dat het panorama geeft, van een der hooge duinen gezien, over heel het Westland – een geval van grootsche wijdheid, dat den kunstenaar diep in de gedachten bleef en dat hij bijvoorbeeld nog eens weergaf in een veel later periode met een zijner mooiste aquarellen [3]), waarin echter de exactheid van 1849 gegroeid is tot die prachtige samenvatting in groote plans, welke zijn later werk kenmerkt en het zulk een grootsche schoonheid verleent.

Er komen mij nog een tweetal schilderijen in de gedachte: het eerste, particulier eigendom, geeft een Panorama bij Arnhem (blz. 6) uit 1846, waarin een schuchtere poging gedaan wordt om een zwaarder, bewogener voorbeeld te volgen, al overheerschen nog sterk traditioneele opvattingen, maar het tweede, eigendom van het Haagsche Gemeente Museum, 1847 gedateerd, maakt duidelijk vanwaar dat voorbeeld kwam. Het doet zien, hoe de drieëntwintigjarige voor de weergave van een

[1]) 10. 11. 1916 geveild bij Boussod Valodon onder nr. 169.

[2]) Het diende als voorbeeld voor een litho in de Kunstkroniek, die 1851 gedateerd is.

[3]) Nu in de Collectie Drucker in het Rijksmuseum; het was onder de tegenwoordige omstandigheden helaas niet mogelijk deze aquarel te reproduceeren.

evenzeer van een hoogen duintop gezien panorama van het Westland, even over de roode daken van Loosduinen heen, leering getrokken heeft van de oude meesters, die hij in het Mauritshuis met zulk een overgave bestudeerde. Hier toch is in de verzadigde kleur van den voorgrond en, behalve in de planverdeeling, ook in de zwaar hangende sombere lucht onmiskenbaar invloed van Jacob Ruysdael. Wij weten trouwens, dat hij in het Mauritshuis diens beroemde gezicht op Haarlem met de linnenbleekerijen op den voorgrond copieerde, en vinden dien invloed ook in andere vroege werken terug.



HAVENTJE C. 1885; SCHILDERIJ VROEGER COLLECTIE BUFFA.

Dat het juist Jacob Ruysdael is, die den jongen meester trekt en niet Salomon of Jan van Goyen – al zou hij juist hun open realisme later meer naderen – kan ons niet bevreemden, wanneer wij bedenken hoe sterk toenmaals de romantische trek nog was even goed in de jonge Nederlandsche schilderkunst als in de literatuur. Bosboom, wiens ontwikkelingsgang met dien van Weissenbruch veel gemeen heeft, bewijst dit zeker, om van kleiner meesters als Nuyen en Sam Verveer niet te spreken. Voor hen allen is de zwaarbewogen sombere Ruysdael, met zijn grootsche luchten en zijn kleurverzadigde landschappen *de* groote meester. Hij was het ook allereerst, die Bonington inspireerde. Maar het lijkt wel alsof een nauwer aansluiting dan zulk een beïnvloeding in algemeenen zin aan Ruysdael of aan eenig ander meester bij Weissenbruch als vanzelf was uitgesloten. Hij leert van hen, maar hij gaat weldra weer zijn eigen weg. Wil men een voorbeeld, dan denke men slechts aan het dankbaar motief der in het zonnelicht uitgespreide lakens en doeken, waarmede Ruysdael zulk een bijzonder effect bereikte. Weissenbruch heeft het nooit vergeten en er zelf herhaaldelijk van gebruik gemaakt. Wij zien het zelfs even in de Trekvliet van '70, en wie er op let,



DE SCHUUR C. 1890; AQUAREL – VROEGER COLLECTIE SLAGMULDER.

zal opmerken, dat hij blijkbaar op zulk een lichtvangende plek in zijn composities gesteld was, maar men behoeft maar een aquarel als die, welke in 1908 bij Roos geveild werd (blz. 11) te bezien, om te ontdekken, hoezeer hij het motief tot een eigen bezit had weten te maken en hoe de geheele uitvoering volkomen van hemzelf genoemd kan worden: stelt men er een zijner Noordensche schilderijen naast (blz. 40) dan ziet men den groei er van in de richting der grootsche dramatische spanning, welke zijn werk bereiken zou.

Het is intusschen vrij bezwaarlijk om Weissenbruchs werk op den voet te volgen, daar de kunstenaar slechts zeer zelden zijn werk dateerde en de tamelijk summiere titels, die er aan gegeven werden in de catalogi van de Tentoonstellingen van Werk van Levende Meesters, waar van 1847 af zijn inzendingen vrij regelmatig voorkomen, ook zeer weinig houvast bieden: een „Landschap", een „Landschap bij 's-Gravenhage", een „Stadsgezicht" brengen den onderzoeker maar zelden op het spoor. Wij zijn dus vrijwel op ons eigen oordeel omtrent den tijd van ontstaan en de plaats, welke een stuk in de ontwikkeling inneemt, aangewezen. Zoo zullen wij een merkwaardig vroeg werk (blz. 9), dat een Zuid-Hollandsch riviergezicht geeft, toch wel dicht bij het gezicht op Arnhem moeten zetten, en dan rekenen, dat dit nog voorafgaat aan het schilderij uit Teylers Museum (blz. 8), dat, hoezeer het nog in zijn verschillende

details conventioneel is, toch in de grootschheid van zijn opzet streeft naar meer vrijheid van hetgeen hem in Ruysdael geboeid had; dit pogen komt dan in een Panorama met een boerderij als centraal element (blz. 10) nog beter uit. Daar schuift reeds de horizon nog verder dan in het werk in Teyler door een afwisseling in lichte en donkere partijen; een middel dat hij ook in de aquarel „In Kennemerland" (blz. 11) met een zeer bijzonder effect toegepast heeft. Hij is dan om en bij de 25 jaar; en in de tien jaren, welke daarop volgen, bereikt hij, althans in zijn waterverven, reeds een volkomen vrijheid en breedheid, men denke aan het boerenhuisje bij de boom (blz. 12), dat in 1851 te stellen is, en waarbij ik twee aquarelstudies afbeeld (blz. 13 en 15) die van die breedheid zeker niet minder duidelijke voorbeelden zijn. Van hoeveel belang het telkens weder terugkeeren tot het studieterrein in Dekkersduin is, wordt er mede door bewezen.

Vrijwel geregeld was zijn metgezel op Dekkersduin [1]) de schilder J. Destrée (geb. 1827), die eveneens met hem was tijdens een verblijf van eenige weken in de omstreken van Haarlem [2]) en die waarschijnlijk ook wel medegegaan is toen Weissenbruch in de buurt van Arnhem schilderde [3]). In Destrée's vroege werk, vooral in zijn teekeningen, is Weissenbruchs invloed gemakkelijk terug te vinden. Hij is niet in staat gebleken even frisch te blijven als zijn vriend. Onder de herinneringen, die bij de familie nog leven is er eene, dat het wel gebeurde, als de jonge Weissenbruch daar in de duinen zat te schetsen, dat de later zoo bekend geworden Freule Tinne, die een verwoed paardrijdster was, voorbijkwam; zij had er dan plezier in te blijven staan om het werk te bewonderen en den jongen kunstenaar aan te moedigen.

Maar het is niet uitsluitend in Dekkersduin, dat Weissenbruch zijn motieven vond, ook in den Haag-zelf was er van zijn gading: een hoekje in de Kazernestraat (blz. 17) heb ik al vermeld, een gezicht op de Haagsche Vischmarkt noem ik als tweede voorbeeld. Het leert ons niet alleen, hoe geheel anders zijn stadsgezichten-schildering is dan die van neef Jan, hoe veel vrijer, veel stemmingsvoller óók, hij deze sujetten behandelt, maar tevens hoe deze meer eigen – men zou kunnen zeggen meer schilderachtige – manier bewijst, dat door hem gelijke problemen

[1]) Bij het begin van Dekkersduin had de familie – blijkbaar voor de zaak – een veld, waar groenten gekweekt werden.

[2]) Enkele werken houden de herinnering daaraan vast, zie bijv. onze afbeelding op blz. 10.

[3]) Zie onze afb. op blz. 6.



IN NIEUWKOOP – C. 1885; SCHILDERIJ – COLLECTIE ESCHAUZIER.

worden gezocht en opgelost als door Bosboom. Het zijn niet in de eerste plaats de vormen, die nauwgezet worden nagegaan en afgebeeld – neef Jan deed dit op vaak inderdaad verrassende manier, waarbij hij het spel van licht en schaduw niet vergat, – maar het is het licht-zelf, dat Bosboom en J. H. zoeken, zooals het glijdt langs een gevel en wegkruipt in een donkeren hoek, zooals het leeft in de schaduwen, zooals het een atmosfeer schept om menschen en dingen, één met en afhankelijk van den hemel, die er boven staat. Het is niet meer de bekoring door dit of dat stuk architectuur, maar de verrukking van een schildersoog om een wonderrijk effect, dat als hij een hoek omslaat hem treft, zóó, dat hij vergeet wat het doel van zijn wandeling was, en niet rust voor hij de notities gemaakt heeft, die hem helpen moeten dit kostelijk moment nimmer te vergeten.

Toch is Weissenbruch meer buiten-man, meer landschapschilder of eigenlijk – want het is volstrekt niet alleen het landelijke dat hem trekt en bekoort – hij is de schilder van het opene in het Hollandsche land. Op Dekkersduin zocht hij telkens het panorama, maar nog meer datgene, wat aan het landschap in zijn oogen de grootste schoonheid gaf: de zich er boven koepelende luchten.

Zoo is het natuurlijk, dat hij nog vlakker, ruimer vergezichten zoekt. Hij dwaalt langs de andere zijde van Den Haag: het land langs de Delft-



IN NIEUWKOOP C. 1885; TEEKENING PARTICULIERE COLLECTIE.

sche vliet met zijn molens, maar vooral het water-zelf van die vaart met zijn schepen. Een mooi voorbeeld er van is het schilderij met de Trekschuit (blz. 14) waar de boompartij ter eene en de molen ter andere zijde zoo gelukkig de compositie beheerschen. Een andere uitbeelding van dezelfde vaart uit 1870 in het Haagsche Museum besprak ik reeds (blz. 2); verderop Schieland in vond hij de stof voor het schilderij – uit 1873 – dat in Boymans is (blz. 16). Herinnert men zich hetgeen wij hiervóór opmerkten over de lichtschildering in het stadsgezicht, dan begrijpt men bij vergelijking met die van het Haagsche stuk, hoezeer deze Schielandsche molen inderdaad schilderachtiger is: geworden tot een element in het lichtspel van het geheele stuk en niet meer, zooals die andere, vooral een element in de compositie. In de drie jaren, welke tusschen beide werken zijn verloopen, is in de vervulling van de groote opgave, welke Weissenbruchs schildersgenie zich had gesteld, ook voor de schilderij de belangrijkste verovering bevochten. Het is niet alleen de molen – natuurlijk ook, want er is in dezen schildertrant geen enkel element in een schilderij meer „iets alléén"! – maar hetzelfde lichtspel, dat gaat over den breeden weidegrond met het vee, over de boomregel langs den horizon en in den hemel, waar aan het grijs enkele kleine witte wolkjes drijven.

Slaan wij daarna een blik op een schilderij, dat in 1875 ontstaan is



BIJ NOORDEN – 1885; AQUAREL – PARTICULIERE COLLECTIE.

(blz. 20) – „Zonsondergang bij Boskoop" [1]) – dan zien wij van hoe groote beteekenis de eenheid tusschen landschap en lucht, of beter misschien: het geheel beheerscht zijn van het landschap door de lucht in Weissenbruchs œuvre geworden is. Hier zou men kunnen zeggen, dat de oude liefde voor Ruysdaels dramatische luchten was herleefd, maar het wordt toch terstond duidelijk, dat Weissenbruchs streven op iets anders gericht was en dat zijn natuur-beschouwen en weergeven niet geboren was, als bij Ruysdael, uit de stemming van hemzelf, maar uit de werking van het natuurverschijnsel; dat het was en bleef: herscheppen van een oogenblik van opperst natuurschoon: herscheppend realisme.

Dit te constateeren moet er niet toe leiden te denken, dat de geest – of laat ik liever zeggen: het temperament van den schilder hierbij geen rol zou spelen. Integendeel, immers hij tracht te herscheppen wat hèm den schoonheidsindruk geeft, wat hèm ontroert, en hij doet dat met de kracht en den nadruk, die zijn temperament medebrengt. Maar hij legt zijn visie, niet als de romanticus zijn stemming, als eerst aanwezig als het ware aan de natuur op, haar uitbeelding gevende met de middelen, die het natuurbeeld hem daarvoor ter beschikking stelt. Er zijn kunst-

[1]) Vroeger Coll. W. F. van Heukelom, thans coll. B. de Geus van den Heuvel beide te Amsterdam; er moet een vroegere versie van hetzelfde onderwerp geweest zijn, welke reeds in 1870 lithografisch in de Kunstkroniek werd gereproduceerd.



WINDERIG WEER C. 1890; AQUAREL — PARTICULIERE COLLECTIE.

perioden in de historie, waarin de eene, er zijn er, waarin de andere geesteshouding meer naar voren komt. Weissenbruch is wel een van de meest zuivere vertegenwoordigers van zijn periode, die, zich losgemaakt hebbende uit den ban der romantiek, zóó vervuld is van de schoonheid der natuur in haar eigen volmaaktheid, dat hij argeloos en open de inwerking er van ondergaat.

De duidelijkheid, waarmede hij in zijn kunst zich uitsprak, danken wij aan het levendige van zijn temperament. Uit de woorden, die ik hiervoor van hemzelf en van zijn tijdgenoot Johan Gram aanhaalde, en die geheel overeenstemmen met de overlevering, die omtrent zijn persoon en optreden nog in de Haagsche schilderswereld is blijven voortleven, uit die woorden is ons Weissenbruch voor oogen gekomen als een opgewekte, levendige, lichtbewogen kunstenaar, die het leven aandorst. En er is wellicht geen uitlating van hem-zelf, welke dat beeld beter completeert dan deze, die zijn verhouding tot de natuur typeert: „Als het stormt en regent, als het dondert en bliksemt, ben ik in „mijn element; de natuur moet men in werking zien. Dan buiten, „trek ik mijn jekker aan, steek mijn voeten in klompen, zet een „soort hoed op en ga op marsch. Als de buien bedaren, met houtskool „of zwart krijt een krabbel gemaakt om vast te houden wat je ziet.



STORMACHTIG WEER – C. 1890; SCHILDERIJ – GEMEENTE MUSEUM, DEN HAAG.

„Bij het uitwerken komen toon en kleur vanzelf in de herinnering."

Terugblikkend op de afbeelding van het laatst besproken schilderij gelooven wij in deze liefde voor het geweldige in de natuur: deze zonsondergang, die de zware wolkenlucht tot een dreiging doet zijn, die het prachtig silhouet van den toch nog even bruinrood glanzenden molen ontdoet van alle lieflijkheid en het water van de vaart maakt tot gloeiend zilver, zij moest wel op dit gevoelig kunstenaarshart een indruk maken, die niet kon vergaan.

Reeds een tiental jaren was Weissenbruch met deze eigen visie op de natuur gekomen – men zie bijv. ook het fraaie landschap uit de coll. Th. Stokvis (blz. 18) – en hij had daarmede onder zijn kunstbroeders wel een eigen plaats gekregen, al deed hij volstrekt geen moeite om zich op deze plaats ook te doen gelden. En zoo langzamerhand begon de kritiek iets meer aandacht aan zijn werk te geven.

Toen hij in 1866 een „een landschap aan den oever van een rivier" op een tentoonstelling in Den Haag inzond, gaf dit voor de eerste maal aanleiding aan de kritiek om iets uitvoeriger te zijn: de behoudende Haagsche Kunstkroniek zelfs, weinig gevoelig voor wat er aan nieuwe stroomingen ging door de kunstenaarswereld, erkende, dat er „uitnemend fraaie en krachtige partijen in waren", zij prees „de lichten als helder en zilverachtig van toon", maar zij vond, dat toch nog „de harmonie werd verstoord door partijen die òf te cru van kleur zijn, òf te fel blinken"; doch als conclusie bracht zij toch „aan de opvatting en aan de breede schildering gaarne hulde".

Maar toen hij in 1870 met een schilderij: „Landschap bij ondergaande



HAVEN C. 1890, AQUAREL. VROEGER COLLECTIE PREYER.

zon", – een eerste versie van „Zonsondergang bij Boskoop" – op een tentoonstelling uitkwam, ging de Kunstkroniek toch nog een stap verder. De criticus prees het werk als: „zeer goed en oorspronkelijk van opvatting, piquant en fraai van effect, verdienstelijk van uitvoering", en de uitgever voegde bij een volgende aflevering een door den schilder J. J. van der Maaten naar het stuk vervaardigde litho. Deze, welke wel nauwkeurig zal zijn, doet ons zien, dat dit schilderij nog niet die kracht heeft gehad, die vijf jaar later met hetzelfde onderwerp werd bereikt [1]).

De schilderijen met „Zonsondergang bij Boskoop" hebben ons nog iets anders mede te deelen dan de schildersqualiteiten van zijn maker, immers, zij vertellen ons van een ander oord, waar Weissenbruch motieven gevonden heeft. Heeft hij eerst gezworven om Den Haag en langs Hollands duinzoom [2]), dan zuidelijk in het vlakke land benoorden Rotterdam, thans is het de streek boven Gouda die hem bekoort. Boskoop zou daarbij niet de grens blijven, al was hij er vooreerst meer geregeld sedert hij er in den kweeker Van Heyningen een vriend gevonden had, waar hij logeeren kon. Eenmaal zwervend in het waterland, dat tusschen Haarlemmermeer en Vecht, of wil men het nog nauwer omgrenzen: tusschen Aar en Kromme Mijdrecht ligt, vond hij daar een voor zijn oog allerkostelijkst gebied. Hij was al van de duinen naar het vlakke

[1]) Een aquarel ook met hetzelfde onderwerp werd 20. V. 1912 bij Roos geveild.

[2]) Het verblijf in Haarlem, met Destrée, duurde maar kort; toen na twee weken het reisgeld (dertig gulden!) op was, moest men terug. De tocht naar Arnhem en omstreken zal niet veel langer geweest zijn.



STRAND — C. 1885; SCHILDERIJ — VROEGER COLLECTIE PREYER.

land gegaan, waar de vaarten de groene weilanden doorsnijden, maar hier tusschen Nieuwkoop en Noorden is het water de baas. Talloos zijn er de smalle vaarten afgewisseld met rietomruischte plassen. Wij kunnen ons de verrukking begrijpen van dezen hemel- en luchtenminnaar, van dezen licht-zoeker, die daar nu in elk van die waterplekken den hemel weerspiegeld vond: ook de watervlakken tusschen de landen weerkaatsen het licht, en de lucht is verdubbeld. Dit roept een uiting van hem in gedachte: „de lucht op een schilderij, dat is 'n ding; „een hoofdzaak. Lucht en licht zijn de groote toovenaars. De lucht „bepaalt de schilderij. Schilders kunnen nooit genoeg naar de lucht kijken. „Wij leven van licht en zonneschijn en gaan met ons palet door de „droge buien."

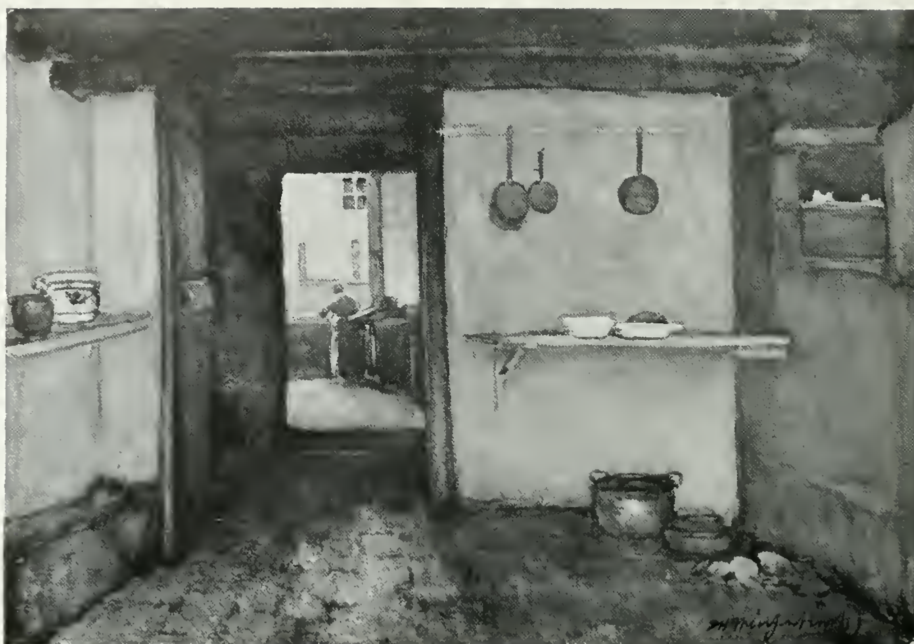
En zóó ontdekte Weissenbruch Nieuwkoop en Noorden; de streek, de menschen en... de stilte. Hier was hij ver van de groote stad, haar belangen en bedrijvigheid. Want in Den Haag groeide de huizenmassa snel aan; leek het vroeger achter de Kazernestraat al héél gauw buiten, nu was aan de andere zijde van de Mauritskade reeds een geheele stadswijk ontstaan, de archipelbuurt, welke zeker het oog van een schilder niet verrukken kon. En waar eens het Nachtegaalspad was, liep nu de Parkstraat; Plein 1813 had zijn vorm gekregen; uit de landelijke



DE BRUG — C. 1890; AQUAREL — VROEGER COLLECTIE BUFFA.

omgeving tusschen het kleine Veentje en het Dekkerslaantje was de ook al weinig aantrekkelijke Zeeheldenbuurt ontstaan; het Dekkerslaantje was Laan van Meerdervoort geworden en die nieuwe laan begon het mooie duinland al dicht te naderen. Naar de zijde van de Loosduinsche brug verdween het Kortenbosch en van de mooie reeks der stoere Westermolens begon de afbraak. In de oude stad zelf was al menig typisch, mooi hoekje verdwenen en daarmede de rustige beslotenheid, die de aantrekkelijkheid er van was. Het leek dus niet anders dan natuurlijk, dat de schilder zich verheugde in het ontdekken van gebieden, waar al die bedrijvigheid, die groeiende menschenmassa met al de onrust, die zij medebracht, verre was en waar het contact met de natuur en het natuurlijke innig en ongestoord kon zijn.

Volgens de overlevering had Weissenbruch de ontdekking van het Nieuwkoopsche land te danken aan het enthousiasme van een hartstochtelijk natuurminnaar en visscher, den Leidschen lijstenmaker Sala, die de gewoonte had om met een zeiljacht er op uit te gaan en nu en dan zijn schilderskemissen tot medegaan uit te noodigen. Gabriel, J. J. van de Sande Bakhuizen en P. Stortenbeker waren vaak van de partij en de laatste, die in vroolijkheid voor „Weiss" niet onderdeed, zorgde ervoor,



DOORKIJK IN WEISSENBRUCHS ONDERHUIS AQUAREL – GEMEENTE MUSEUM, DEN HAAG.

dat deze ook de geneugten van zeilen en visschen, zwerven op het water en schetsen maken te smaken kreeg. Ook Willem Roelofs ging later wel mede, als hij in Den Haag was. Men zegt, dat, aanvankelijk althans, de schilders de nieuwe wereld, welke daar in dat waterland voor hen open ging, geheim hielden, eenigszins ook wel om een zeker monopolie te houden, maar vooral om te zorgen, dat de primitieve omgeving niet de prooi zou worden van „den nieuwen tijd"; dat daar gehandhaafd zou kunnen blijven dat onbedorven natuurlijke, dat voor de primitieve schildersziel – kinderlijk en onbedorven evenzeer – als het brood des levens was.

Wat Weissenbruch daar óók leerde – buiten zijn schilderen om – dat was het genot van het visschen. Sala was daarbij de leermeester en het toeval bewaarde daaromtrent een document, dat ik niet nalaten kan hier weer te geven, omdat het in zijn eenvoud ook den schrijver beter typeert dan een lang betoog in staat is te doen. Het is een brief van 9 Augustus 1875, gericht aan den heer Sala te Leiden [1]).

„Heer en Vriend Sala!

„Het zalige genot door uwe vriendschap gisteren volop genoten,

[1]) In het bezit van den heer S. J. Sala, Den Haag; de eerste van een reeks, die overigens slechts mededeelingen over lijsten en over afspraken voor vischpartijen zonder verdere bijzonderheden bevat. Het handschrift is gereproduceerd op blz. 58.



DE MOLEN BIJ DE PLAS - C. 1890; AQUAREL - PARTICULIERE COLLECTIE.

„doet mij heden besluiten u mijne dank ten hoogste nogmaals te be-„tuigen; dat genot was de eerste keer in mijn leven, mijne vreugd was „waarachtig zoo groot, dat ik als 't ware werdt overblufd, eene zenuw-„achtige overspanning was hier het gevolg van, maar hoe! hoe! hoe! „kon dit ook anders, de stervende zoude geen beter geneesmiddel „kunnen toegediend worden als 't genot mij gisteren geschonken.

„Toen ik gisteren de stad weder had bereikt, had ik niet minder dan „12 maal de fluiten uit den mand geligt om deze ten toon te stellen, „en bracht de gemoederen hierdoor ten top; evenmin als ik te vore, „zoo konden zij maar niet begrijpen, dat zulke *monsters* aan de lijn te „krijgen waren. Dien dag, vriend Sala, behoord onder de schoonste „van mijn leven; alle oogenblikken hebben mij tot heden levendig „gehouden, altijd zittende in de boot, schommelende met de dobbers „in 't gezicht. Veel meer zoude ik u nog kunnen schrijven, jaa, bladzijden „vol, maar mijne bevende handen zijn daartoe niet meer in staat, laat „het u dus genoeg zijn u mijne dank nog duizendmaal duizend te be-„tuigen, en geloof, dat ik ben, u dankbaar betuigende dienaar en vriend

„J. Hendrik Weissenbruch.

„P.S. Dat de *rooie* er een verloren had die de andere nog overtrof „namen zij onder geen eeden aan."



DE HAVEN – C. 1895; AQUAREL – PARTICULIERE COLLECTIE.

Het is niet om het visscherslatijn, dat Weissenbruch blijkbaar reeds na zijn eerste overwinningen meester was, dat ik dezen brief in mijn verhaal opneem en evenmin alleen om den gemoedelijken eenvoud, welke, zooals ik reeds schreef, den man typeert. Het is ook omdat hij mij aanleiding geeft op te merken, dat dit visschen – hoe weinig artistiek het wezen moge – toch als een belangrijke factor in het natuurbeleven van Weissenbruch – en andere tijdgenooten – is ingedrongen. Het zwerven langs vaarten en plassen in een kleine roeiboot in volkomen stilte en overgave, de oogen telkens op den dobber gericht; en dan als loon het gevecht met het klein stukje spartelend waterleven – het schijnt (als voor anderen het jagen) toch een sensatie te zijn, welke met de natuur doet samenstemmen. Plassen en vaarten, rietland en hemel, zij worden nog weer wat anders voor den speurenden, geduldig wachtenden visscher, dan zij voor hem waren toen hij alleen maar de op schoonheid en licht- en luchtspel beluste schilder was. Hij zou erdoor ook meer één worden met de veenboeren en visschers der dorpen uit het waterland, beter begrijper daardoor ook van de natuur, zooals hij dáár moet worden gevoeld en beleefd – en moet worden geschilderd! Is het niet merkwaardig, dat deze eigenaardige liefde ook bij andere tijdgenooten-schilders leefde en dat bijv. ook Corot – in zijn natuurliefde met Weissenbruch te vergelijken – een hartstochtelijk visscher was?



BIJ NOORDEN C. 1895; SCHILDERIJ – VROEGER COLLECTIE BUFFA.

Ik wil niet zeggen, dat het visschersgenoegen Corots of Weissenbruchs schilderen direct heeft beïnvloed. Maar het is wel duidelijk, dat het voor Weissenbruch bepaaldelijk de aantrekkingskracht van het waterland heeft verhoogd, en dat de kunstenaar mede daardoor er toe gekomen is om zijn relaties daarmee in sterke mate intenser te maken. Het begint zijn gewoonte te worden om niet slechts „een nacht over" te blijven, maar om weken achtereen in de herberg van Bom – later overgenomen door Veenman [1]) – zijn intrek te nemen en vaak alleen, maar ook met zijn schildersvrienden, dagelijks in een boot te zwerven of langs de kaden te zoeken naar wat zijn oogenlust was. Die schildersvrienden noemde ik reeds voor een deel: Gabriel, onder wiens werk men talrijke stukken vinden zal met dezelfde onderwerpen welke Weissenbruch behandelde, Van de Sande Bakhuizen, die echter weldra een nieuw gebied in Drenthe vond, Stortenbeker en Roelofs, voor welke beiden evenwel toch de landen met vee hun aantrekkingskracht niet verloren hadden; daar kwamen dan later enkele jongeren bij, als V. Bauffe, die, hoe anders geaard ook, wel Weissenbruchs leerling mag heeten en tenslotte des schilders in 1864 geboren zoon Willem, die het werk van zijn vader met begrijpelijke vereering volgde. In later jaren zijn ook de Marissen en Israëls er wel eens te gast geweest of in de herberg het Vliegende Paard te Nieuwkoop, waar Weissenbruch zijn intrek nam als hij inplaats van het geheel vlakke waterland aan een stoffage met

[1]) Hij had er ook wel een tijdlang een kamer in de woning van vrouw Verzijden.

typische huizen de voorkeur gaf. Men wees in een dier herbergjes, behalve beschilderde deurpaneelen nog het billard aan, waar de grootmeesters met niet al te rechte keu's den avond aan het groene laken kortten. Op een dier bezoeken moet Israëls lust gekregen hebben om „den olierookkop van Weiss" eens te schilderen en dat heeft het aanzijn gegeven aan een der prachtigste portret-aquarellen, die wij uit Jozefs œuvre kennen, tevens wellicht het meest typische portret waaruit ons de natuur-schilder Weissenbruch voor oogen komt – en dat wij daarom aan het eind van dit boekje meenen te moeten afbeelden (blz. 59).

Ik heb hiervóór met een enkel woord aangegeven, dat men in den trek naar het waterland met zijn hemelweerspieglende plassen Weissenbruchs behoefte aan het licht- en luchtspel in zoo intens mogelijken zin terugvinden kan. Wat hij in zijn vroege jaren had trachten te benaderen in zijn wijde panorama's – men denke slechts aan de afb. blz. 10 – dat vond hij nu in het eenvoudiger of liever geconcentreerde bestek van het Noordensche plassenland. Daar kon hij inderdaad, direct naar de natuur en in de open lucht, op een doekje, dat paste in het deksel van zijn groote schilderkist, met de simpelste middelen het grootsche samenstemmen van aarde en hemel benaderen: de impressie van het schoone oogenblik in volkomen eenheid.

Dit deed een reeks van kleinere werken ontstaan, welke naar het schijnt geregeld koopers vonden, zij het tegen bescheiden prijzen. Dit hield hem af van het maken van grooter schilderijen – op het atelier –: dat bleven enkelingen, wanneer opdrachten of inzendingen voor tentoonstellingen hem daartoe noopten.

Merkwaardigerwijze doet bij die groote schilderijen een nieuw onderwerp of een nieuw genre zijn intree: het strandgezicht. Bij nader inzien blijkt dit echter niet zoo vreemd. Dat hij zich aan het strandgezicht wagen kon, was mogelijk geworden door zijn buitengewoon rijke ervaring en oefening van lucht- en water-schildering; men moet het immers gebracht hebben tot een groot saamvattingsvermogen en een zóódanige beheersching der middelen, dat versobering mogelijk is, wil men als impressionist het strand- en zeegezicht tot onderwerp kunnen nemen. Maar voor hem, die zoover was, was dit dan ook het uitgezochte onderwerp voor het werk op zijn atelier in Den Haag! Directer dan de indrukken uit Nieuwkoop of Noorden, konden die van het Scheveningsche strand daar worden omgezet in de groote doeken, die wij ervan kennen. Was bovendien niet die eigenaardige licht-tinteling, welke aan de luchten boven de zee eigen is, ook te genieten uit het groote raam



BIJ DE BRUG — C. 1895; AQUAREL PARTICULIERE COLLECTIE.

in de Kazernestraat, waar de waargenomen hemel hem zoovaak „helpen kon voor zijn luchtjes"?

Een zijner eerste zeeën, en een waarmede hij succes had, was het



BIJ NOORDEN – C. 1895; SCHILDERIJ – PARTICULIERE COLLECTIE.

reeds besproken schilderij van 1887 in het Gemeente Museum (blz. 3). Het is ook nog in andere opzichten, dan die ik reeds in het begin van dit boekje in het licht stelde, een merkwaardig werk. Ik denk daarbij eerst aan de zooeven gemaakte opmerking, dat het een voor Weissenbruchs œuvre zoo belangrijke reeks opent met een nieuw sujet; maar daarna ook aan een wijziging in zijn palet. Immers er is in dit, in Den Haag op vijf minuten afstand van het Mauritshuis geschilderde doek een onmiskenbare invloed van Vermeers Gezicht op Delft: in het blauw en wit van de lucht en in de klare doorzichtige en toch zoo vaste schildering daarvan; in de kleuren van schip en strand; in de figuurtjes tenslotte, die doen denken aan de paar figuren op den voorgrond van het beroemde schilderij. Tegenover de altijd onderling voortreffelijk harmonieerende, maar wel eens wat zware kleuren van zijn vroeger werk beteekent dit een opmerkelijke verrijking, of – dit is wellicht een juister woord – veredeling. Tot nu toe zijn zijn schilderijen belangwekkend, zuiver en mooi: het werk van 1887 is onaanvechtbaar en prachtig.



BIJ DE PLAS C. 1895; AQUAREL VROEGER COLLECTIE DENTZ VAN SCHAICK.

Een grappige anecdote in betrekking tot dit schilderij verhaalde des schilders zoon mij en daar zij medehelpt ons het beeld van den schilder en zijn leven voor oogen te brengen, zij zij hier wederverteld. In 1887 toen de Haagsche Vereeniging tot het vormen van een Museum van Moderne Kunst op de Tentoonstelling van Werk van Levende Meesters voor 800 gld. Weissenbruchs Strandgezicht voor de Haagsche verzameling had aangekocht was de jonge Weissenbruch onder dienst bij de grenadiers. Om den zoon nu zoo spoedig mogelijk van het heuglijke feit in kennis te stellen, zette de vader een groot stuk carton voor het raam met de mededeeling van den aankoop en van de prijs, toen



HAVENTJE C. 1894; AQUAREL VROEGER COLLECTIE VAN HEUKELOM.

de troep van een oefening huiswaarts keerde door de Kazernestraat!

De prijs van 800 gld. was dus een evenement in het gezin. Ook dit typeert. Weissenbruch verkocht geregeld, ook aan de kunsthandel; Wisseling en Tersteeg in Den Haag en wellicht nog meer Slagmulder van de firma Buffa in Amsterdam waren onder zijn afnemers. Maar hooge prijzen, zooals enkele anderen uit de Haagsche School reeds maakten, bereikte Weissenbruch niet. Er was een algemeene en hooge waardeering in schilderskringen, maar het publiek hield zich nog op een afstand. Weissenbruch had nooit moeite gedaan om het in het gevlei te komen en het is zeker een geluk, dat hij de verzoeking niet gekend heeft zichzelf ten behoeve van een vlotten verkoop in eindeloos cliché-werk te herhalen.

Intusschen is juist ná dezen Haagschen aankoop toch een grooter waardeering gekomen. Misschien ook wel om het feit, dat inderdaad een nog rijker ontwikkeling was bereikt. En een geheele reeks van de hier afgebeelde werken – zoo schilderijen als aquarellen – zijn daarvan de bewijzen. Het lijkt niet noodig ze hier uitvoerig te beschrijven, een aanduiding der afbeeldingen zegt inderdaad genoeg. Een stukje als de landweg met de hooge boomen, opgaande in een prachtig bewogen lucht (blz. 22), of als het kleine haventje met het zoo rustig spiegelende water



STORMACHTIG WEER BIJ NOORDEN SCHILDERIJ PARTICULIERE COLLECTIE.

(blz. 23) of die eenvoudige schuur met haar eene raam tintelend van het zonlicht, dat hier en daar een plekje vindt dat het even feestelijk maakt (blz. 24), het is alles van een inderdaad volmaakte eenheid van stemming en licht, kleur en compositie. Men zou zóó kunnen dóórgaan omdat elk nieuw voorbeeld als het ware vraagt om bijzonder naar voren te worden gebracht. Maar het heeft ten slotte geen nut om in herhalingen te vervallen en iedere afbeelding spreekt voor zich zelf, of zij de meest weidsche molenweiden geeft (als blz. 29 en 35) of, om dat andere echt Hollandsche motief van de wipbrug, treffende kanaal- en havengezichten (blz. 31, 33, 36, 39 en 42). Ik moet echter nog een enkele opmerking maken om er op te wijzen, dat het nu niet altijd alleen vergezichten zijn, die Weissenbruch lokken, maar dat bijvoorbeeld een schilderijtje als dat in het Haagsche Gemeente Museum (blz. 30) bewijst, dat hij niet minder goed de beslotenheid in een boomengroep kan geven als hij dat verkiest en dat hij daarbij toch het sterke wolkenspel niet behoeft te missen. Naast een ander stukje, dat een uitzicht geeft uit Weissenbruchs kamer als hij in Nieuwkoop was (blz. 26), kan men ook een penteekening plaatsen (blz. 27) welke ons duidelijk maakt hoe nauwkeurig de schilder zich bij zijn „herschepping" houdt aan den indruk, dien hij ontvangen heeft van de werkelijkheid. En dat niet alleen, die teekening leert ons ook, welk een voortreffelijk en direct schetser hij was; welk een solide door en door verantwoorde basis er was voor zijn werk, dat er zoo heerlijk los en vrij – soms zelfs zoo bohémienachtig onverzorgd – uitziet! Er is in deze teekening en de manier, waarin zij is opgezet en doorgevoerd bovendien iets, dat ons doet begrijpen, dat hij het tenslotte was, die van al de Hage-



BIJ RIJSWIJK – AQUAREL GEMEENTE MUSEUM, DEN HAAG.

naars het meeste begrip getoond heeft voor de teekeningen, die Vincent van Gogh maakte [1]).

Komen wij thans op het groeien van de waardeering terug, dan moet toch worden opgemerkt, dat er nog iets bijzonders noodig was om de grootheid en algemeenheid daarvan zoo duidelijk te maken, dat zij niet meer uit de herinnering verdwijnen zou. Die gelegenheid bood de viering van des schilders vijfenzeventigsten verjaardag in 1899. Wars van alle huldiging en officieel gedoe, had hij bij zijn zeventigste geweigerd zich aan zooiets te onderwerpen: „Hij was nog te kras om met zich te laten spelen" had hij tegen zijn vrienden gezegd; van een diner wilde hij niet weten, ook een algemeene vischpartij zinde hem niet; hij moest er niets van hebben „omdat hij nog een jongman was" [2]). Maar toen nu zijn vijfenzeventigste naderde, had de president van Pulchri Studio, Mesdag, „die ook wat mans is" besloten, „dat Weiss er nu

[1]) Wij weten immers uit Van Goghs brieven (Dl. I blz. 349 en vlg.), dat W. door Mauve gestuurd was om eens zijn opinie te geven over Vincents werk, en dat hij als zijn meening had gegeven: „hij teekent verdomd goed, ik zou naar zijn studies kunnen werken". W. sprak daarbij Van Gogh zelfvertrouwen in, ook door vooral zijn penteekeningen te prijzen, en te zeggen: „nu ik je werk gezien heb, zal ik partij voor je trekken". „Zij noemen mij," zeide W. „het zwaard zonder genade, en dat ben ik ook, en ik zou zoo iets niet tegen Mauve over je gezegd hebben, als ik geen goeds gevonden had in je studies."

[2]) Ik neem een en ander over van Jozef Israëls in de Spectator van Juni 1899.

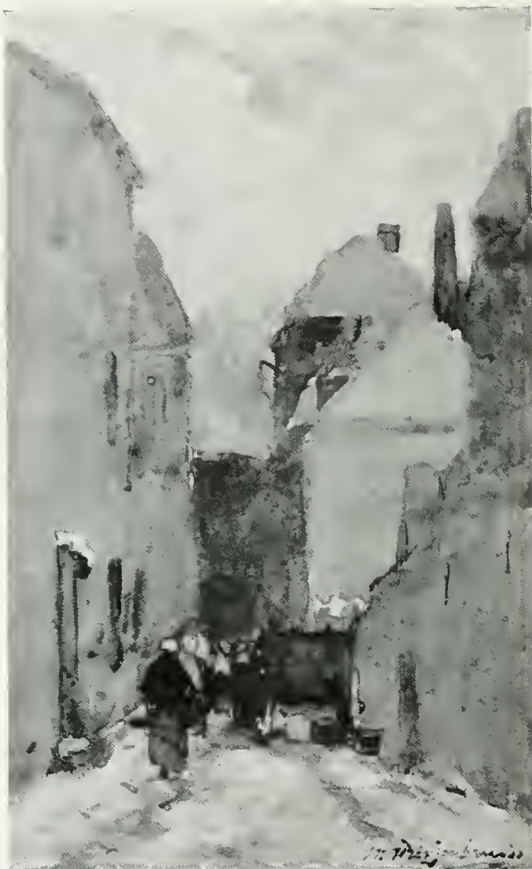


ZEE C. 1900; AQUAREL – PARTICULIERE COLLECTIE.

niet zoo gemakkelijk zou afkomen", en op 19 Juni, den verjaardag, moest hij een officieel bezoek van Pulchri afwachten, waarbij hem een groote krans werd aangeboden. „Vele vrienden kwamen even later en vonden den jubilaris... in zijn atelier staande, rechtop als een kaars, met den gloed der jeugd op zijn wangen. Daar stond hij, omringd door heel en half afgewerkte schilderijen en waterverfteekeningen zonder einde; langs de muren, op de stoelen, op de canapé, overal lagen zij, de grond was er letterlijk mede bezaaid. Al pratende nam men waterverfteekeningen van den grond op, die, waren zij belijst, zeer zeker een goed figuur zouden maken."

„Hij wees ons van alles; wat hij voor veertig jaren gemaakt had en dat, waarmede hij gisteren nog bezig was. Van onderwerp en opvatting verschilden zij niet veel, maar buitengewoon veel in uitvoering. Wat vroeger mager, klein en netjes was, was nu breed en ferm. Uitmuntend van kleur en van een smeltende behandeling, die lucht en water zoo goed verdragen."

„Men maakte den jubilaris allerlei complimenten en vooral, dat hij zoo luchtig over zijn aquarellen kon heenloopen; en hij verzekerde, dat de meest beloopene het fijnst van toon waren en door de kunst-



BUURTJE – C. 1896 – PARTICULIERE COLLECTIE.

koopers het meest gezocht."

Tegelijkertijd met deze hulde door vakgenooten eerde de firma Buffa hem met een tentoonstelling in haar huis in de Kalverstraat te Amsterdam, waar 61 schilderijen en 18 aquarellen waren bijeengebracht. De geïllustreerde catalogus – welke van de werken niets meer dan de titels vermeldt – is merkwaardig om een door den kunstcriticus J. H. Rössing [1]) geschreven uitvoerige inleiding, waarin verschillende karakteristieke gezegden zijn weergegeven zooals zij uit des schilders mond door zijn bezoeker zijn opgeteekend. Deze tentoonstelling had een enorm succes, ook in dien zin, dat het grootste deel der werken werd verkocht en nu voor prijzen, welke die van het Strandgezicht van 1887 belangrijk overtroffen.

Wat deze tentoonstelling vooral ook heeft gedaan was aandacht vragen voor de aquarellen. Reeds uit het hiervoor uit Israëls' woorden aangehaalde zal men eenerzijds groote waardeering voor dit deel van Weissenbruchs kunst gelezen hebben, anderzijds ook een zekere verwondering over het groote aantal, dat hij ervan om zich heen had. Ongetwijfeld kenden zijn kameraden dezen kant van zijn werk: hij was terstond uitgenoodigd voor het lidmaatschap der Hollandsche Teekenmaatschappij en op de eerste tentoonstelling (1876) behoorde zijn inzending tot hetgeen bijzonder de aandacht trok; eenige malen had hij zich, op sterken aandrang van zijn vrienden als Van de Sande Bakhuizen, Bosboom en Israëls, laten overhalen om een paar portefeuilles mede te

[1]) Het is niet absoluut zeker, dat de achter een H. zich verschuilende schrijver Rössing was, maar wel hoogstwaarschijnlijk; zie ook de noot op blz. 21.



STRAND (c. 1900; SCHILDERIJ VROEGER COLLECTIE VAN WISSELINGH.

brengen voor een der bekende „Kunstbeschouwingen" in Pulchri Studio. Maar dat Weissenbruchs œuvre op dit gebied zóó omvangrijk en zóó indrukwekkend was, hadden zelfs die kameraden zich niet gerealiseerd [1]).

Maar nu werd het, als door eene openbaring, algemeen begrepen welk een wonderlijk groot kunstenaar de aquarellist Weissenbruch was. Ook bij Bosboom was dat zoo gegaan: de bewondering voor zijn prachtige waterverven kwam eerst zeer laat; zelfs voor Mauve geldt dat min of meer. In 1888 was deze, in 1891 was Bosboom gestorven: het werd nu duidelijk, dat Weissenbruch niet voor hen onderdeed en dat de vaderlandsche kunst, die Bosbooms verlies nog betreurde en aan welke in 1897 ook Jacob Maris, eveneens een voortreffelijk aquarellist, ontvallen was, in Weissenbruch althans nog iemand behouden had, die de roem van de Haagsche School op dit gebied hoog hield. De waardeering voor Weissenbruchs aquarellen steeg daarbij misschien nog meer dan die voor zijn schilderijen. Dit verschijnsel behoeft ons nu niet zóó te verwonderen, wanneer wij bedenken, dat de groote waardeering voor het impressionisme der Haagsche School juist in de jaren na 1890 – toen, achteraf gezien, haar glorietijdperk eigenlijk was afgeloopen – algemeen goed was geworden, en dat als verwezenlijking van het impres-

[1]) Wel had de bekende Engelsche kunstkooper Peacock dit begrepen, die reeds veel eerder geregeld bij zijn bezoeken in Den Haag Weissenbruch bezocht en nimmer wegging zonder verscheidene aquarellen te hebben gekocht.



DORP AAN DE KUST – C. 1900; AQUAREL – VROEGER COLLECTIE SALA.

sionistisch principe zooals de Hagenaars het belichamen, de aquarel het allerbeste instrument moest zijn. Stemming, sfeer in de tonig gegeven oogenbliksuitbeelding, hoe ging dat beter dan in de reeds vanzelve ietwat grijzige en nevelige vervloeidheid van de gewasschen teekening? Weissenbruchs techniek op dit gebied was bovendien, van dit gezichtspunt uit gezien, volmaakt. Dit spreekt ook wel vanzelf, want had Weissenbruch niet een enorme ervaring, waar hij vrijwel altijd waterverfteekeningen had gemaakt? Het oudste werk, dat ik van hem gezien heb, de hierbij afgebeelde, „Trekschuit bij de koepel van Cromvliet bij Rijswijk" uit 1839 (blz. 5), is er een; het gezicht bij Dekkersduin (blz. 7) kan maar weinige jaren jonger zijn; ik ken er nog andere van '44 en '47 en verscheidene van omstreeks '50. Een daarvan – een boerderij bij een grooten boom (blz. 12) werd in kleurendruk uitgegeven [1]). Men vindt ze trouwens uit alle perioden van des kunstenaars werk, vaak met dezelfde voorstellingen als de schilderijen, hetgeen echter in het geheel niet erop behoeft te wijzen, dat zij gelijktijdig zijn ontstaan. Dit laatste zal nog wel het geval zijn met de vroege, welke meer teekeningen met waterverf zijn, naar de manier, waarop Schelfhout en zijn tijdgenooten er zoovele hebben gemaakt [2]). Eerst gaandeweg is de techniek van Weissenbruch (evenals die van Bosboom) losser en vrijer, ook globaler

[1]) Een andere van 1851 werd door Bremmer gereproduceerd in Beeldende Kunst 15de jaarg. nr. 64.

[2]) Die werkjes werden voor weinig geld verkocht. Rössing vertelt dat W. in 1849 dolblij was als Van Gogh (de oude Vincent, later beheerder van Goupil) in zijn winkel in de Spuistraat er een van de hand gedaan had voor twee gulden en tien cent!



HET BRUGGETJE · C. 1899 SCHILDERIJ · MUSEUM BOYMANS, ROTTERDAM.



AAN HET STRAND – C. 1900; SCHILDERIJ – VROEGER COLLECTIE VAN WISSELINGH.

geworden en in de latere jaren – zoo ongeveer na 1880[1]) – begint datgene, wat men door-en-door wasschen zou kunnen noemen. Wij weten reeds, dat zijn atelier geheel vol was met aquarellen. Zij lagen overal, ook op den grond. Weissenbruch had de gewoonte om dan deze dan gene – soms reeds tien of meer jaren oud – op te rapen en onderhanden te nemen. Zij werd dan soms weer geheel onder water gehouden zoodat alle kleur tot een vage ondergrond werd, waarna hij dan op het halfvochtige papier opnieuw teekende, totdat eindelijk het stemmingseffect werd verkregen, dat hem bevredigde. Stof, sigarenasch of iets anders werkte zelfs nu en dan aan den indruk mede; soms werden sterke effecten met dekverf ingezet, – zooals op het vaatwerk in de bekende aquarel met het Doorkijkje (blz. 34) welke een blik geeft in het onderhuis van zijn eigen woning. Weissenbruch noemde de teekeningen „zijn patiënten": „ik ben hier dokter, die zijn morgenvisite brengt. Ik voel ze allen de pols. Tegen den een zeg ik: wacht ik zal voor jou een zalfje maken daar je heelemaal van opknapt. Tegen den ander: vrind, jij hebt lucht noodig en nog meer licht."

Zoo zijn zij tenslotte de wereld ingegaan en terechtgekomen in tal van verzamelingen, waarvan zij de roem uitmaakten. Vele naar Engeland en Amerika, maar ook nog vele in ons land. De collectie Drucker bijvoorbeeld bezit een eerbiedwekkende reeks; er waren er prachtige

[1]) Al ken ik ook wel latere in de oudere techniek; zoo bijv. het merkwaardige portretje van zijn vrouw met zijn dochtertje, ongeveer uit 1882, dat aan werk van Manet doet denken (blz. 21). Weissenbruch was in 1863 gehuwd met S. P. G. Schouw.



DE MOLEN (1899); SCHILDERIJ (TEYLERS MUSEUM, HAARLEM)

in de collecties Van Eeghen, Dentz van Schaick, Hidde Nyland [1]), Van Heukelom, Völcker; vele er van waren afkomstig van een tweetal veilingen uit Weissenbruchs nalatenschap in 1904 door Buffa in Pulchri Studio en in 1908 door Roos te Amsterdam.

Wij zijn hier reeds genaderd aan Weissenbruchs nalatenschap! Nog vier jaren heeft hij na het groote succes van 1899 mogen leven – en werken, onvermoeid tot het einde. Er zijn – met dateeringen 1900, 1901, 1903 – nog kunstwerken ontstaan van den eersten rang, ik behoef slechts te herinneren aan het dramatisch Strandgezicht uit 1901 in het Haagsche Gemeente Museum, dat ik in het begin van dit boekje beschreef.

Ik wil er niet meer noemen; men vindt er tal van voorbeelden van afgebeeld; het bruggetje van Boymans (blz. 49) en de molen van Teyler (blz. 51), de aangrijpende Zonsondergang in een particuliere collectie (blz. 55) vallen daaronder wellicht het sterkst op; maar ik mag toch niet nalaten, nog even bijzondere aandacht te schenken aan een Strandgezicht (blz. 56) vroeger in de collectie-Van Heukelom, nu in de collectie Vattier Craane, dat naar mijn meening met de twee strandgezichten in het Haagsch Museum het hoogste is, dat door den kunstenaar is bereikt. Ook hier de volkomen eenheid, waarbij elk onderdeel verrast en toch de andere niet overstemt: de prachtige wolkenlucht met het hier en daar fijn doorschemerend blauw; de imposante voorgrond met zijn verdeeling in zand en water; de zoo kostelijk aangebrachte kleine kleurnoten als de blauwe jas van den man en de lichte plekken op de schepen, en tenslotte de verrassende lichtheid van de zee aan de horizon.

Een voorbeeld is dit, als zoo menig ander, van de enorme vitaliteit die Weissenbruch onderscheidt.

Er kwam zich zelfs nog een nieuw onderwerp aandienen, toen de 78-jarige kunstenaar voor het eerst buitenslands ging en in Fontainebleau en Barbizon het terrein verkende, waar meesters zijner vereering – Corot en vooral Daubigny waren dat – hun werk hebben gemaakt. Het is echter bij enkele aquarellen gebleven, zij behoeven nochtans niets toe te geven aan frischheid als men ze vergelijkt met het werk van tientallen jaren vroeger. Het lijkt of deze natuur-minnende geest zijn levendigheid en beweeglijkheid, zijn vatbaarheid voor indrukken en zijn lenigheid bij het uitdrukken er van tot het uiterste heeft behouden.

Hij is 28 Maart 1903 rustig heengegaan, de natuur heeft hem in zich opgenomen, zooals hij zich altijd een deel van haar heeft gevoeld. Op

[1]) In 1924 is deze collectie in haar geheel in Pulchri Studio tentoongesteld als eerbetoon honderd jaar na des meesters geboorte. Zij kwam kort daarna onder den hamer.



STRAND — 1900; SCHILDERIJ — VROEGER COLLECTIE SLAGMULDER.

indrukwekkende wijze hebben zijn schilder-makkers – de oude Jozef Israëls en Julius van de Sande Bakhuizen voorop – hem ten grave gedragen: op zijn wensch zonder redevoeringen en met slechts een krans van witte bloemen op de baar.

Doodeenvoudig, zooals hij was geboren en opgegroeid, zooals hij had geleefd en gewerkt, is hij ook heengegaan.

Den rijkdom, den onuitputtelijken rijkdom van zijn kunst liet hij na als een voorbeeld hoe – naar zijn opvatting – de Natuur als leermeesteres door den kunstenaar kan worden gediend.

Hoe – zoo moeten wij tenslotte vragen – kan men Weissenbruchs werk, en daardoor zijn bepaalde plaats, zien te midden van dat van zijn tijdgenooten? Het bewijst zijn waarlijke grootheid, dat wij hem een *eigen* plaats moeten geven en in hem een kunstenaar van uitgesproken oorspronkelijkheid bewonderen.

Er was in de tweede helft der negentiende eeuw in het herlevende Holland een wedergeboorte van den ouden roem: de schilderkunst. De manier van de wereld om zich heen te bezien, van de verschijnselen der natuur in zich op te nemen, van de schoonheid der schepping te genieten

was een andere geworden, welke, uit de romantiek geboren, de poëzie zocht, maar die zocht in de pure werkelijkheid, en welke van die pure werkelijkheid zóó verrast en verrukt was, dat zij elk oogenblik wilde vasthouden om zijn eigen overweldigende schoonheid. Dat was allen kunstenaars gemeen, of zij het zochten in het binnenhuis of het kerkgebouw, in het stadsgezicht of in het wijde landschap. Maar elk der grooten had zijn eigen uitdrukkingswijze, zijn eigen manier van spreken, zijn eigen kunst. Zoo Weissenbruch.

Behoort hij dus tot de school van het Hollandsche realisme en vroege impressionisme, dan werd deze mede omdat *hij* er toe behoorde, terecht als de Haagsche aangeduid. Hij vertoont er de kenmerken van zooals Bosboom, Israëls, de Marissen en Mauve er de kenmerken van vertoonen. Maar, evenals zij, is hij daarbij niet een volger of meelooper, maar een, die aan die kenmerken zijn eigen kleur en klank geeft. Hij kan „grijs" zijn als Israëls, maar het is zijn eigen grijs. Hij kan teeder zijn van atmospheer als Mauve, maar het is zijn eigen teederheid; hij heeft verzadigde kleuren in de landschapschildering als Jaap Maris, maar het is zijn eigen palet; hij heeft de breedheid der tintelende horizonten van Willem, maar niemand zal het werk van den een aanzien voor dat van den ander; hij heeft een eenvoud en grootschheid als Bosboom in de samenvatting van het lichtspel, maar die samenvatting is zijn eigene.

Er zijn er onder de anderen, die verwantschap met hem vertoonen. Roelofs bijvoorbeeld en nog sterker Gabriel. Zij beiden hebben die onvoorwaardelijke overgave aan de natuur, welker ongerept bewaren ook Weissenbruchs kracht is geweest. Maar Roelofs komt hem slechts nabij in zijn kleinere, direct gedane studies [1]); Gabriel evenaart Weissenbruch vaak in de onbevangenheid, de subtiele zuiverheid van de weergave van het natuurmoment, en hij is daardoor zeker een der besten van de realisten van het Hollandsche landschap, maar hij mist het temperament van Weissenbruch, dien brandenden gloed, welke het mogelijk maakt de spanning van het oogenblik niet slechts vast te houden maar ook op te voeren tot de sublieme hoogte, waar de weidsche Strandgezichten konden ontstaan.

Die onafhankelijkheid ten opzichte van de genooten met wie hij was opgegroeid en met wie hij druk verkeerde, handhaafde Weissenbruch ook ten opzichte van de buitenlanders met wier kunst hij in aanraking kwam en die hij bewonderde. Evenals hij gekeken heeft naar Potter, naar Ruysdael en naar Vermeer, zal hij zich verblijd hebben in de kunst

[1]) Het Haagsche Gem. Museum heeft er eenige; het meest treffend en meest Weissenbruch naderend is een Onweer boven een Plas te Noorden.



ZONSONDERGANG C. 1899; SCHILDERIJ COLLECTIE CLEYNDERT.



STRAND – C. 1895; SCHILDERIJ – COLLECTIE VATTIER CRAANE.



BIJ HEELSUM SCHILDERIJ – PARTICULIERE COLLECTIE.

van de toonaangevende Franschen van zijn tijd. Roelofs was hun profeet; later was Mesdags verzameling naast de werken, die te zien kwamen bij kunsthandelaren als Van Wisselingh en Tersteeg, de leerschool voor de Hagenaars. Dat Weissenbruch er Corot bewonderde en Millet, lijdt geen twijfel, dat Daubigny hem bijzonder aantrok nog minder. Maar evenzeer als de oude meesters waren zij slechts zijn voorbeeld om wàt zij zochten, om hoe zij de genade van het kunstenaarschap beleefden; zij stelden hem het ideaal, waarmede hij voortging op *zijn* weg. Zoo is er verwantschap – maar nimmer navolging.

En deze taaie verdediger van het eigen zielsbeleven, deze echte onafhankelijke stelde zich ook zoo tegenover zijn eigen werk. Zijn kunstbroeders noemden hem, als het om beoordeelen ging „het zwaard zonder genade" [1]); hij was dat ook voor zichzelf. Nooit aflatend van zijn werk, altijd gereed en bereid het nog weer hooger op te voeren naar het ideale beeld, dat er van leefde in zijn ziel, heeft hij zich wel vaak herhaald, omdat een motief hem vasthield totdat hij het geheel had veroverd, maar hij heeft zichzelf niet nagevolgd. Zijn eenvoud en oprechtheid hebben er hem van afgehouden, zijn levendige onafhankelijkheidszin heeft er hem voor bewaard.

Zoo kunnen wij zeggen, dat deze schilder van het Hollandsche land

[1]) Zie hierover ook de noot op blz. 44.

nog kunnen schrijven, [illegible]
bladzijden zal, — en daar
mijne bevende handen
zijn daartoe niet meer
in staat, laat het
u dus genoeg zijn u
mijne dank nog dui-
zendmaal duizend te
betuigen, en geloof dat
ik ben u dankbare be-
tuigende dienaar en
vriend

Hendrik Weissenbruch

P.S. Dat de [illegible] en een
[illegible] had, die de anderen nog
over [illegible], nemen zij anders geen
[illegible] aan

WEISSENBRUCHS HANDSCHRIFT: SLOT VAN DEN BRIEF VAN BLZ. 34

en de Hollandsche luchten aan de kunst van zijn vaderland een werk geschonken heeft, dat, door en door gezond, door zijn zuiverheid en oorspronkelijkheid recht heeft op een volstrekt eigen plaats in een voor onze schilderkunst grooten tijd.

Weissenbruchs kunst vormt een bijzondere facet van de Haagsche school. En het is een facet, die door een onopgesmukt, eenvoudig-weg zuiver realisme zijn glans voor onzen tijd niet heeft verloren.



J. H. WEISSENBRUCH, 70 JAAR. AQUAREL DOOR J. ISRAËLS. COLLECTIE TEN CATE.

LITTERATUUR

Aan J. H. Weissenbruch werd nimmer eene monografie gewijd; over het algemeen draagt wat over hem werd geschreven een journalistiek karakter. In het onderstaande lijstje vindt men hetgeen daaronder van eenige waarde geacht worden kan naast de behandeling in algemeene werken.

JOHAN GRAM in: Vosmaer: Schilders van onzen Tijd 1881, deel II.

JOHAN GRAM in: Onze Schilders in Pulchri Studio, Uitgev. Mij. Elsevier 1881, blz. 114 en 115.

H. (J. H. RÖSSING): Inleiding tot den Catalogus van Schilderijen en Aquarellen bij Fr. Buffa & Zonen, Amsterdam 1899.

JOZEF ISRAËLS in: De Ned. Spectator, 24 Juni 1899.

H. L. BERCKENHOFF in: Woord en Beeld, Mei 1901.

G. H. MARIUS in: De Hollandsche Schilderkunst in de XIXe eeuw. Mart. Nijhoff, eerste ed. 1903 blz. 305; tweede ed. 1920 blz. 165.

J. H. RÖSSING in: Eigen Haard, 4 April 1903.

A. C. LOFFELT in: Zondagsblad v. h. Nieuws v. d. Dag, 12 April 1903.

H. DE BOER: Inleiding tot den Veilingscatalogus der nalatenschap J. H. Weissenbruch, 1 Mrt. 1904, voor F. Buffa & Zonen in Pulchri Studio.

A. PLASSCHAERT in: XIX eeuwsche Schilderkunst, W. B. 1909. blz. 241; 2de ed. 1923 blz. 17.

M. VAN MANDER in: Kunst en Kunstleven, afl. 1 en 2, 1911.

Dr. W. MARTIN: Inleiding tot den Catalogus van de Eeretentoonstelling J. H. Weissenbruch, Juni 1924, in Pulchri Studio.

N. VAN HARPEN in: Menschen die ik gekend heb. W. L. en J. Brusse 1928, blz. 16.

Dr. G. KNUTTEL Wzn. in: De Ned. Schilderkunst van Van Eyck tot Van Gogh. H. J. W. Becht, 1938, blz. 432–435.

AFBEELDINGEN

Daar het moeilijk was in deze weken kunstwerken te laten fotografeeren ben ik zeer erkentelijk aan prof. dr. W. Martin en het Haagsche Gemeente Museum voor het mogen gebruiken van hun fotomateriaal. Door den eersten had ik de beschikking over foto's van werken uit het bezit van de firma's: Buffa (blz. 17, 23, 24, 33, 36, 37, 46, 53 en 55), Preyer (blz. 6, 22, 31, 32), en Krüger (blz. 10, 23 en 40); aan het Gemeente Museum dank ik de afb. op blz. 2, 3, 4, 5, 6, 12, 13, 15, 18, 21, 26, 30, 34 en 44, foto's door Julius Oppenheim; de afb. op blz. 16, 35, foto's door A. Frequin; de afb. op blz. 8, 14, 47, 50 en 59, foto's Lichtb. Instituut. Aan de firma Fred Muller en Co dank ik de foto's voor de afb. op blz. 20, 41, 42, 45 en 56. Aan den heer S. J. Sala afb. op blz. 43 en 48. Helaas is van vele der afgebeelde werken de tegenwoordige verblijfplaats mij niet bekend.

Den heer W. J. Weissenbruch en het Haagsche Gemeente-archief ben ik erkentelijk voor mededeelingen en gegevens.

MATTHIJS MARIS

PALET SERIE

MATTHIJS MARIS

PALET SERIE

EEN REEKS MONOGRAFIEËN
OVER HOLLANDSCHE EN VLAAMSCHE SCHILDERS

NEGENTIENDE EN TWINTIGSTE EEUW

MATTHIJS MARIS

UITGAVE VAN H. J. W. BECHT TE AMSTERDAM

MATTHIJS MARIS

DOOR

DR. H. E. VAN GELDER
OUD-DIRECTEUR GEMEENTEMUSEUM, DEN HAAG

MET ZES EN VIJFTIG AFBEELDINGEN

DERDE DRUK



UITGAVE VAN H. J. W. BECHT TE AMSTERDAM

MATTHIJS MARIS

DOOR

DR. H. E. VAN GELDER

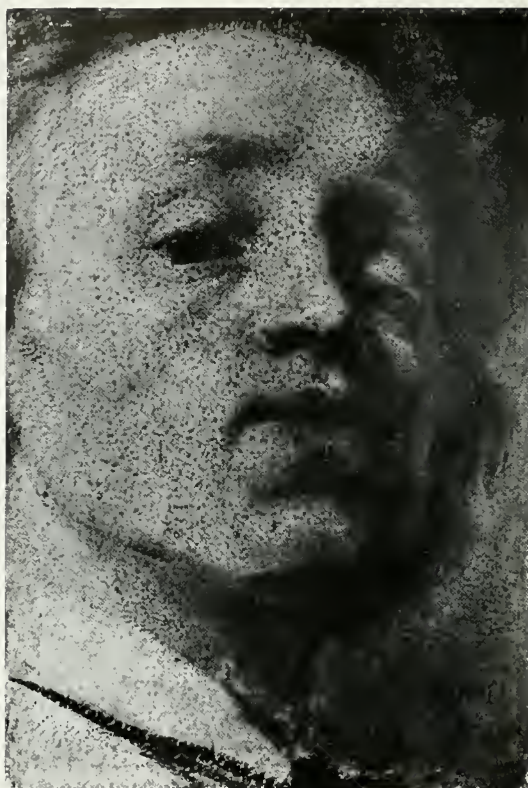
WANNEER ik tracht mijn gedachten op Matthijs Maris te concentreeren en een verklaring te zoeken voor mijn bewondering en liefde voor dezen meester, dan gaan mijn herinneringen terug naar den zomer van 1894 en een der rijkste ervaringen uit mijn gymnasiasten-tijd: een bezoek aan de collectie-Mesdag, toen nog niet een museum, al waren de schatten reeds ondergebracht en geplaatst in hetzelfde huis, dat naast des schilders woning lag. Want dat bezoek gold bovenal één schilderij, dat den vriend, die mij meevoerde, dáár het liefste was: „de Kerkbruid" van Thijs Maris (blz. 17). Toen wij ervoor stonden in de kleine bovenzaal, waar het ook thans nog te vinden is, en zijn enthousiasme mij de oogen opende voor de wonderen van dit teere visioen, kwam Mesdag-zelf erbij en gromde zijn tevredenheid over onze voorkeur. En nog altijd, als ik aan Thijs Maris denk, zie ik dat oogenblik voor mij en gevoel ik hoe mijn bewondering en eerbied verwant zijn aan die, waarmede mijn gezel van toen juist dit meest visioenaire van Thijs' vroege werken bejegende.

Die gezel zou de meest romantische droomer onder onze jongere schrijvers blijken: Aart van der Leeuw, in zijn kunst in méér dan een opzicht aan die van den reeds zoo vroeg bewonderden schilder-droomer verwant. De herinnering aan hem wijst mij de sfeer, waarin de laatste begrepen kan worden.

★

Hij, die zich zet om over Thijs Maris te schrijven, – en voor wie over hem leest, geldt wel hetzelfde, – moet in de stilte gaan, zich afwenden van de wereld en trachten alléén te zijn met de merkwaardige persoonlijkheid van dezen eenzamen Dichter der Schoonheid, die de wereld schuwde, omdat hij zich niet durfde bekennen hoe lief hij haar had.

En zijn wij alleen met hem, met de herinneringen aan zijn werk en



ZELFPORTRET,
MUSEUM KRÖLLER-MÜLLER, H. VELUWE.

aan het weinige, dat hij zelf daarover heeft gezegd, dan nog moeten wij hem naderen, in stilte en eenvoud, zonder vertoon van woorden of geleerdheid, zonder bijgedachten aan scholen of stelsels, zeker zonder den wensch hem een door onszelf uitgezochte plaats te geven in het beeld van den tijd. Thijs Maris was een eenzame wandelaar, niet buiten zijn tijd, maar langs zelf gekozen paden, waarop slechts hij volgen kan, die zich heeft overgegeven aan de leiding van den kunstenaar-zelf.

Mogen wij dus aan het eind van dit boekje willen komen tot een terugblik en een samenvatting, dan zal dat niet mogelijk zijn zonder een eenvoudig verhaal van zijn leven te doen vooraf gaan.

De gegevens voor een dergelijk verhaal zijn niet altijd even gemakkelijk te verkrijgen, omdat in het vele, dat over Thijs Maris geschreven is, waarheid en verdichting vaak zijn dooreen geweven. Men moet hier zorgvuldig trachten te onderscheiden. Nuttig werk heeft in dit opzicht de vroegere directeur van het Museum Boymans, P. Haverkorn van Rijsewijk, gedaan in een reeks artikelen, welke in 1912, in 1918 en 1919 verschenen zijn in het tijdschrift „Onze Kunst". Daaraan sluit een bijzonder gevoelig en van begrijpen getuigend boekje aan, na Maris' dood geschreven door een zijner weinige jongere Londensche vrienden, E. D. Fridlander. Voegt men daarbij de enkele brieven, waarover wij beschikken en hier en daar gepubliceerde persoonlijke herinneringen, dan heeft men het voornaamste genoemd. Een korte bibliografie volgt aan het einde van dit boekje.

★

De grootvader van Thijs, in 1779 geboren in Praag, heette Wenzel Maresch; uit zijn vaderland tijdens de Napoleontische oorlogen weggezworven, kwam hij zich tenslotte met zijn vrouw, de in Amsterdam geboren Metge Smits, als metselaarsknecht vestigen in den Haag. Daar werd in 1809 hun zoon Matthijs geboren; de familienaam werd toen als Marris, eerst later als Maris, opgegeven. Deze zoon werd letterzetter en kreeg als jongmaatje een plaats op de drukkerij van K. Fuhri. Fuhri was een merkwaardig man, vol idealen, met groote liefde voor de kunst en uitgever van verschillende werken op kunstgebied, o.a. de Kunstkroniek, later door zijn opvolger H. L. Smits voortgezet. Op deze drukkerij bracht de vader der Marissen het tot meesterknecht. Hij was toen reeds, – nl. sedert 1836, – gehuwd met Hendrika Bloemert uit Haarlem. Zij woonden eerst in de Zuilingstraat, daarna in een huisje, dat deel uitmaakte van een zoogenaamd „hofje" aan de Korte Lombardstraat. Hier werd na Jacob, – geb. 1837, – den 17 Augustus 1839 Matthijs geboren; hem volgde een dochter Henriëtte, dan, in 1844, Willem en tenslotte een dochter Wilhelmina. Tot 1858 bleef het gezin in de hofjeswoning. Thijs had er met Jacob een kleine zolderkamer, in welks rust hij wel altijd had willen blijven, en waarnaar hij nog in zijn laatste levensjaren terugverlangde.



STUDIEKOP, GEM. MUSEUM, DEN HAAG.

Het is wonderlijk hoe in dit eenvoudig arbeidersgezin alle drie de zoons opgroeiden tot grootmeesters der Nederlandsche schilderkunst. Een onweerstaanbare drang moet wel van de knapen zelf zijn uitgegaan; de vader, die als meesterknecht de leiding had der prentdrukkerij, en die van elke prent een exemplaar mede thuis bracht, zal zich trouwens niet hebben verzet [1]). Willem vertelde eens, dat het zijn vader was, die

[1]) Er waren ook zeker geïllustreerde boeken; de jongens teekenden veel na,

bij hem er op had aangedrongen om toch naar buiten te gaan en de natuur-zelf te bestudeeren.



MANSPORTRET,
COLL. H. E. TEN CATE, ALMELO.

Hoe dat zij, wij zien eerst Jacob naar de Academie aan de Princessegracht gaan. Thijs wil, 12 jaar oud, dat voorbeeld volgen, maar wordt afgewezen. Een bestuurslid, de schilder Elink Sterk, trekt zich zijner aan en geeft hem lessen; voor den cursus 1852-'53 wordt hij dan toegelaten. De broers konden de opleiding echter nauwelijks betalen. Jacob en Thijs maakten, om aan geld te komen, teekeningetjes naar schilderijen of kleurden litho's op voor den kunsthandelaar Weimar.

In 1854 ging Thijs werken bij den zeeschilder Louis Meijer, maar het volgend jaar gelukte het den secretaris van Koningin Sophie, von Weckerlin, bestuurslid van de Academie, om de Koningin te bewegen Thijs een jaargeld te geven, waardoor hij kon gaan studeeren aan de Academie te Antwerpen, waar Jaap reeds was en waar onder goede leeraren – o.a. Van Lerius, – veel meer te beleven viel dan aan de Haagsche school. Hij bleef er tot Maart 1858. Wij kennen uit dezen tijd reeds werk van hem dat verrassend is (blz. 3). Studie-teekeningen, geschilderde portretten (blz. 2 en 4), – sommige in zeer klein formaat, – maar ook reeds genre-stukjes, zooals „In den Hof", „Het Dronken Mannetje", de „Slagerswinkel", „Het Keukentje". Een grooter opgezet schilderij, – een „Marktscène te Antwerpen", – werd slechts gedeeltelijk voltooid. Het stuk is thans eigendom van het Haagsche Museum en wordt hier afgebeeld (blz. 5). Het is om méér dan één reden merkwaardig. Men ziet vooreerst op welk een zorgvuldige en scherp-geformuleerde teekening Thijs zijn schilderwerk baseerde; maar bovendien, – en dat is nog

o. a. de prenten van Richter bij Schiller's werken en in sprookjesboeken. Enkele vroege werken van Thijs en Jacob gaan op prenten van Richter terug.



MARKT TE ANTWERPEN, GEMEENTE MUSEUM, DEN HAAG.

belangrijker, – van welk een prachtige kleur en schildering het reeds verder uitgewerkte middengedeelte is. Niet alleen de figuren, maar ook de muur en ramen, die den achtergrond vormen, zijn behandeld op een wijze, welke fijner en gevoeliger is dan eenig Hollander het toen deed; met een gloed bovendien, die innerlijke bewogenheid verraadt, zelfs bij een anecdotisch onderwerp als dit. Wij begrijpen, dat hij op de Academie een „Prijs van uitmuntendheid" verwierf voor „Uitdrukking"; wij begrijpen, dat een medeleerling van hem getuigde, „dat hij niet alleen de vlijtigste werker, maar ook de diepste denker was van de geheele klasse". „Telkens hield hij op met schilderen om over zijn werk te peinzen en knabbelde dan op zijn penseelstokken, zoodat zij steeds kleiner werden". Nog iets anders hooren wij van hem: „Dat hij terechtwijzingen over zijn werk niet dulden kon" [1]).

Uit een en ander komt reeds een iets duidelijker beeld van den jongen kunstenaar naar voren. De persoonsbeschrijving, welke wij van hem hebben, versterkt dit. Hij is klein, tenger, heel anders dan zijn eveneens

[1]) J. D. Huybers, zie Hav. v. Rijs. in Onze Kunst, 1918 blz. 36.



WASCHVROUWTJE, SCHETS, GEM. MUS., DEN HAAG.

niet groote, maar steviger broer Jacob; zijn haar is roodachtig, zijn teint bleek. Zijn verwonderlijke vroegrijpheid blijkt uit de voortreffelijkheid van zijn werk, reeds bij het begin van zijn opleiding. Jacob erkent dan ook zijn meerderheid, zijn grooter gaven. Maar die gave der als bij intuïtie aanwezige vakkennis, die onfeilbaarheid van teekening, die rijpheid van kleur zijn het niet alléén. Er leeft daarachter in het innerlijk van dezen jongen iets anders, iets diepers, dat zijn geest aan het peinzen zet, dat zijn blikken lokt naar een verte, welke buiten de dagelijksche dingen ligt. Er leeft het besef van een andere werkelijkheid, die hij voelt tot uiting te moeten brengen in zijn werk, maar hij ziet haar ver weg, nog ongrijpbaar. Het zoeken ernaar, het streven is een vuur, dat verteert. Elke streep met potlood of krijt, elke penseelstreek moet uit háár verantwoord zijn, naar háár verder brengen. Hij ziet het en hij weet het; hij weet ook waar en hoezeer hij faalt of te kort schiet. Maar dat is *zijn* zaak, niet die van anderen. Reeds als jongen duldt hij niet, dat anderen zich zouden bemoeien met zijn eigen strijd.

Zie hier reeds in den kleinen, onaanzienlijken Antwerpschen academieleerling de kunstenaar zóó als hij blijven zou tot de dood hem 60 jaar later tot zich nam.

★

In 1858 kwam Thijs in den Haag terug, hij ging samenwonen met Jacob, trok er met hem op uit om buiten te schilderen, teekende met hem figuur als lid van Pulchri Studio, werd door hem binnengeleid in den vriendenkring van jonge kunstenaars, waarin Fridolin Becker en vooral Carl Sierig (blz. 20) een rol speelden. In den familiekring van de Sierigs, waar onder leiding van den vader druk werd gemusiceerd, voelde Thijs zich



WASCHDAG, COLL. H. E. TEN CATE, ALMELO.

goed. In 1859 kregen Jacob en hij voor door hem in opdracht van prinses Marianne geschilderde copieën van Oranjeportretten, elk 350 gulden,



DORPSBUURTJE, STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM.

die zij besteedden voor een verblijf buiten; Wolfhezen trok hen. Daar werkten rondom J.W. Bilders verschillende jongere kunstenaars; Gerard Bilders, W. Roelofs, J. H. L. de Haas, A. Mauve. De Marissen leerden er veel, ook door den omgang. Hoe goed Thijs landschapschilderen kon, zien wij uit de werken, die uit deze periode bewaard zijn. „Een Boerenschuur" in het Haagsche Gemeente Museum treft door de prachtige kleur en door de gevoeligheid, waarmede alle details hun waarde gekregen hebben; een schilderijtje uit de collectie Crone brengt nog meer het landschap met zijn licht en schaduwval, ook met zijn geheimzinnigheid, hoe „natuurlijk" het dan moge zijn weergegeven.

In 1860 herhaalt zich de kans op bijverdienste en zij biedt dit keer nog meer: niet alleen een bezoek aan Wolfhezen, maar voor de beide broeders samen de mogelijkheid van een reis langs den Rijn, welke zij nog verder uitstrekten, tot in Zwitserland toe. Van den Haag ging het naar Keulen, dan per stoomboot naar Mannheim, dan naar Heidelberg, Karlsruhe, het Schwarzwald, Basel, Lausanne, over Neuchatel en Dyon naar Parijs en van daar naar huis terug.

Deze reis is vooral voor Thijs van bijzondere beteekenis geweest. Zij bracht hem van naderbij in aanraking met de Duitsche romantiek, welke hem reeds jaren geboeid had.

Reeds zijn omgang te Antwerpen met den Duitschen schilder George Laviee, – wiens portret hij schilderde (Mus. Kröller-Müller) – had hem en de anderen bekend gemaakt met, bijvoorbeeld, het werk van Alfred



DOODE RAMSKOP, STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM.

Rethel; Thijs teekende diens prenten na. Nog in zijn Londenschen tijd had hij er enkele aan zijn muur. En nu kwam daar, in oude stadjes en plaatsjes langs den Rijn, ook de sfeer tot hem. Hoe diep zij hem beroerde, bewijzen de indrukken, welke nog jaren zijn blijven doorwerken. Hij heeft er, wat den uiterlijken vorm aangaat, een bepaald meisjestype in Gretchen-dracht uit vastgehouden, dat wij in tal van werken terugvinden. Het meest concreet komt het voor in het „Keukenmeisje" (Museum Mesdag) (blz. 29); meer verdroomd, of, zoo men wil, nog meer in de sprookjessfeer opgenomen, vinden wij het in tal van schilderijen, welke tusschen 1870 en 1880 zouden ontstaan. Zoo aanstonds zal er aanleiding zijn om op den dieperen inhoud van dit, in algemeenen zin dus als romantiek aan te duiden, werk nader in te gaan. Voorloopig zij het voldoende de nieuwe motieven aan te geven, welke de reis hem bracht. Het zijn er betrekkelijk weinige. Merkwaardig

genoeg is het wat broeder Jaap betreft evenzoo, eigenlijk zijn er bij dezen nog minder. Bij Thijs is er althans nog een zeer sterken indruk terug te vinden van Lausanne. Misschien is men hier wat langer gebleven, misschien trof de eigenaardige plateau-aanleg van deze stad de Hollandsche jongens meer, dan wat zij reeds gezien hadden. Misschien waren zij eerst nu het verwarrende der vele indrukken voldoende te boven om iets waarlijk in zich op te nemen. Hoe het zij, Lausanne met het hoog boven de stad uitstekend silhouet van de kathedraal eener- en het kasteel anderzijds (blz. 15), heeft Thijs tot meer dan éène teekening en schilderij gebracht, waarin wij echter steeds composities op grond van gemaakte schetsteekeningen zien, nimmer een volkomen realistische weergave: het motief was aanleiding, nooit doel van zijn werk. Nog een tweede motief van dezen aard leverde Lausanne. Van de kathedraal naar de lager gelegen markt voerde, in die dagen althans nog, een overdekte houten trap, „l'Escalier du Marché", romantisch-schilderachtig zonder eenigen twijfel. Daar langs heeft Matthijs een stoet zien afdalen met een doopeling, gedragen in een witte jurk. Op meer dan een wijze heeft hij die herinnering weergegeven. Het meest compleet waarschijnlijk in de mooie aquarel uit de collectie Bandy (blz. 14), waar het voorste vrouwtje en het groepje der ouders met nog een broertje zeer gedetailleerd zijn uitgewerkt en waar ook nog een blik op de markt beneden gegeven wordt [1]). Men vindt dan gedeelten ervan, soms met kleine wijzigingen, in ander werk; men denke aan het kleine stukje in het Museum-Mesdag en aan de prachtige „Doopgang", nu in een Amerikaansche collectie (blz. 34).

Over Dyon, Fontainebleau, Parijs keerden de jonge schilders huiswaarts; zij betrokken in den Haag gezamenlijk een atelier en werkten veel samen. Het is ontegenzeggelijk, dat het werk van den oudste in deze periode den invloed van Thijs onderging. Diens vaardigheid en ongetwijfeld ook zijn diepzinniger geest gaven hem vanzelf een zekere meerderheid. Ook natuurlijk over den jongeren broeder Willem, die in dezen tijd eveneens de schildersloopbaan begonnen was. Deze heeft zich echter spoediger dan Jacob van Thijs' invloed losgemaakt. Ofschoon het werk der broeders, vooral bij de vakgenooten, steeds grooter bewondering wekte, bleef het publiek koel. Jacob moest, om aan den kost te komen, handlangersdiensten verrichten bij den bekenden zeeschilder Louis Meijer; Thijs en hij gaven dan ook het eigen atelier maar op en trokken bij hun ouders in, die in 1859 verhuisd waren naar de Z. W.

[1]) Ten onrechte heet deze aquarel „Doopgang te Freiburg". De voorstelling gaat inderdaad op Lausanne, niet op Freiburg terug.



DE SCHILDER, STEDELIJK MUSEUM AMSTERDAM.

Buitensingel bij de Loosduinsche vaart; in 1863 trok de familie naar een huis in het Slop de drie Boeren, nu Warmoezierstraat. De bovenverdieping, waar de mogelijkheid was van een atelier met drie ramen, – voor elk der zoons een, – zag uit over den tuin van het Hofje van Nieuwkoop.

In deze omgeving ontstonden eenige werken, waaronder de „Waschdag" (coll. ten Cate te Almelo (blz. 7), een voorstudie in het Museum te Dordrecht), het meest bekende is[1]). Het uiterst gedetailleerd geschilderde doek is gehouden in een grijsgroenen toon, waarin, terwijl hier en daar wat wit een accent geeft, rood en bruin of sterker groene schakeeringen een levendige afwisseling brengen, zonder dat echter het stille en vredige geheel wordt verstoord. Boven de huizen van den achtergrond zien wij weer het silhouet van het kasteel van Lausanne. Het „Dorpsbuurtje" uit het Stedelijk Museum te Amsterdam, 1863 gedateerd, geeft eenzelfde stemming (blz. 8). Ook hier een binnenplaatsje met een eendenpoeltje achter lage oude huizen: even harmonisch van kleur, even vredig van stemming. Het kleine paneel uit hetzelfde jaar met den schilder, die in een bootje vlak bij een grillig overhangenden knotwilg zit te werken, (Sted.

[1]) Zie een potloodschets op blz. 6.



DE KENNISMAKING, AQUAREL, COLL. H. E. TEN CATE, ALMELO.

Mus. Amst.), (blz. 11), doet ons de sfeer kennen, waarin zulk werk ontstond.

De jonge schilder, die zijn werk inderdaad tot zulk een hoogte en bovendien tot zulk een haast tooverachtigen, bekorenden eenvoud kon opvoeren, moest wel over een vormbegaafdheid beschikken, welke verre boven die van zijn tijdgenooten uitging. Teekeningen, die wij nog bezitten, bewijzen het; maar nog vollediger doet dat het zeldzame stilleven van een „Dooden Ramskop", geschilderd in een zacht grijsbruin. Het verhaal gaat, dat de jonge Willem den kop had meegebracht, maar dat Thijs, getroffen door de uitdrukking en door de fijnheid van de kleur, er beslag op legde en hem schilderde, gezien van voren (Sted. Mus. Amst.), (blz. 9); Willem schilderde hem van terzij). Hoewel onderwerp en behandeling geheel en al liggen buiten de lijn van zijn werk, bereikte hij hierin toch meer dan Willem of andere „veeschilders" zijner generatie.

Desniettemin was het publiek en de kritiek niet op zijn werk gesteld. Hij werd er mismoedig onder en temeer nu hij, sedert het vertrek van Jacob naar Parijs, – in 1865, – den steun van en den levenwekkenden omgang met dien broer moest missen.

Wij kunnen zijn mismoedige stemming uit enkele uitingen in deze jaren wel nader komen. De kritiek besprak zijn werk afkeurend, ook al dachten zijn vakgenooten er zóó over, dat zij het onderscheidden op tentoonstellingen. Naar aanleiding van een stadsgezicht op de Driejaarlijksche van 1865 te Amsterdam bijvoorbeeld, schreef het Handels-

blad, dat „in een zaal, waar de uitverkorenen zich in helder licht verheugen, een fraaie plaats is ingeruimd aan een stadsgezicht van Thijs Maris, die de schoone natuur belastert op een wijze, dat men hem wegens hoogverraad de deur had moeten uitstooten" [1]). Hij zond op de tentoonstellingen van '66 en '67 dan ook maar niet in. Hij tobde er over, dat hij zijn familie tot last was. Vroeger een gezellige prater, was hij nu stil. Een lid van de familie Sierig, met welke de Marissen zeer bevriend waren, vertelde later, dat men in dien kring eens door een grap wilde probeeren hem aan het praten te krijgen. Niemand zou een woord zeggen vóór hij begon. Op een zomeravond dat allen in den tuin zaten, kwam Thijs. Allen zwegen; dat duurde anderhalf uur, toen gaf de familie het op! Zoekt men hem dan ook op de foto, welke de leden van Pulchri Studio lieten maken in den tuin van het Hofje van Nieuwkoop ter eere van den 80sten verjaardag van Schelfhout (18 Febr. 1867), dan ziet men hem op de eerste rij, maar ver van de hoofdgroep, somber en in zichzelf gekeerd.



SPINSTERTJE, GEM. MUSEUM, DEN HAAG.

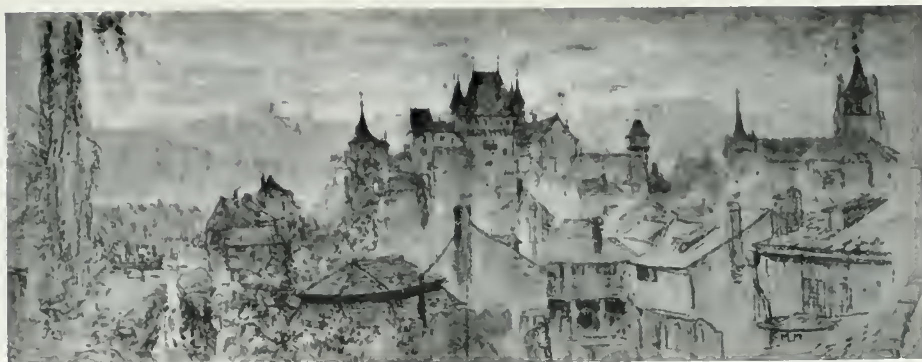
Toch verleidde deze toestand hem niet tot transigeeren in zijn kunst met de opvattingen van het publiek: hij spotte met de „mooie schilderijen", die men van hem wenschte. De bitterheid spreekt uit een brief, dien hij in 1867 schreef: [2]) „ik heb verleden jaar een beetje te veel van mijn krachten gevergd, ik kan dat niet volhouden, het was mij niet mogelijk, ik moest weder terug, ik heb niets zitten maken als steenen... Zij hebben van mij mooie schilderijen willen zien en ik heb ze nog niet kunnen maken, de eene illusie verdwijnt voor de andere, ik heb de koude werkelijkheid gemaakt en ik heb de Waarheid gemaakt. Is er een waarheid, de koude werkelijkheid is ook een waarheid,

[1]) Het stuk is thans in het Rijksmuseum (legaat Westerwoudt).

[2]) Aan den Heer E. Goossens van Eijndhoven (Onze Kunst 1918 I, blz. 136).



DOOPGANG TE LAUSANNE, AQUAREL, COLL. L. BANDY, SCHEVENINGEN.



LAUSANNE, TEEKENING, RIJKSMUSEUM.

wat daartusschen ligt was baroque conventie. Ik heb alles in de kachel gestopt... ik zit er mijn tijd op te verknoeien; wat materieel is, is voor mij geen kunst, ik heb die er nog niet uit kunnen brengen."

In deze dagen schilderde hij echter toch zijn eerste, groote, meer visioenaire schilderij „de Kerkbruid", thans in het Museum Mesdag, dat ik hiervóór reeds noemde (blz. 17). Hij had gehoopt daarmede een der Haagsche kunstbeschermers te overtuigen van de mogelijkheid om in de schilderkunst iets méér te benaderen dan de zichtbare werkelijkheid. Diens houding kon echter zijn teleurstelling en moedeloosheid slechts vergrooten.

Zijn moeder, in haar bezorgdheid, schreef tenslotte aan Jacob, in Parijs. Diens uitnoodiging daar ook te komen werd terstond aangenomen. In het voorjaar van 1869 ontving Jacob zijn broer in zijn woning Rue Mercadet 169, waar Catharina, Jacobs vrouw, hem verwelkomde. Een mooi portretje in potlood getuigt van Thijs' dankbaarheid en toewijding (blz. 21). De nieuwe samenwoning had inderdaad het succes, dat Thijs zijn geestelijke depressie te boven kwam en uit de enkele brieven, die wij van hem kennen, o.a. aan den schilder Fridolin Becker, blijkt dat ook; niet minder, – en in zijn gevolgen oneindig belangrijker, – uit het werk, dat hij tot stand bracht.

Een der belangrijkste dingen, die hij er spoedig aanvatte, was een portret. Komend op het atelier van Jacobs vriend Antoine Artz, zag hij dezen in witte schildersjas aan den arbeid. Het geval boeide hem en met Artz' doek en penseelen begon Thijs terstond aan een uitbeelding (blz. 19). Artz vertelde later aan zijn biograaf [1]) hoe hij dat deed: „Matthijs begon met het linkeroog, dat, daar het portret à trois quarts geschil-

[1]) Zie Haaxmans artikel over Artz in het Schildersboek III, 1899.


COMMUNIE, AQUAR., GEM. MUSEUM, DEN HAAG.

derd is, ongeveer het middenpunt van den kop uitmaakt. Met dat oog gereed, ging hij daaromheen de details schilderen van voorhoofd, neus, het rechteroog, den mond, enz., tot hij dit alles eindelijk omsloot met den contour van het hoofd en het lichtbruine fond". Desondanks is het voortreffelijk in de proporties en bovendien, ook door de kleurverhoudingen, waarbij de prachtig geschilderde witte jas een belangrijke functie heeft, een portret van zéér bijzondere soort, van een voornaamheid en eenvoud, waardoor het voor het beste werk der Fransche tijdgenooten niet onderdoet; onder de Hollanders was er geen, die dit kon bereiken.

Toch is Matthijs in deze richting niet doorgegaan; het portret is bij hem bijzaak gebleven, ofschoon wij tenslotte van hem toch een kleine reeks kunnen samenstellen: zijn merkwaardig vroeg zelfportret, de enkele koppen van vakgenooten uit zijn Antwerpschen, de paar prachtige jongemeisjesportretten uit zijn Haagschen tijd, terwijl hij tenslotte in Londen tot een bijzonder genre van kinderportretten gekomen is.

Het Parijsche leven en het landschap rondom de stad leverden hem echter voorloopig voldoende stof. Een „Gezicht op Montmartre" met sterk door de zon beschenen huizen met den heuvel als achtergrond, is nu in het Museum te Boeda-Pesth; een schilderij „Karren lossen", nu „Montmartre" gedoopt, behoort aan de National Gallery te Londen [1]). Een derde stuk: „De Ossenwagen", bevindt zich in Canada (blz. 30).

Maar hij zou weldra voor eenigen tijd het schilderen staken. De

[1]) Het hing vroeger aan Trafalgar Square in de Fransche zaal, nu is het in de Tate Gallery. Zie ook pag. 32.

oorlog met Duitschland brak uit en na de eerste Fransche nederlagen liet Thijs zich inschrijven bij de Garde Nationale, welke voor de verdediging van Parijs te zorgen had. In een brief aan Fridolin Becker [1]) schrijft hij daarover: „In het begin van den oorlog heb ik gezegd: Thijs, Thijs, je bent bij een volk gekomen, toen het hun goed ging, nou mot je ze ook helpen nu ze in nood zitten".

Hij heeft zijn soldatenplicht vervuld tot de Duitschers binnen Parijs kwamen en is ook daarna nog met de Parijsche garde opgetrokken, toen deze tegen de regeering van Thiers de Commune verdedigde. Hij schreef er niet veel méér van te begrijpen dan dat de Franschen, of liever de Parijzenaars, toen „een strijd streden, die ieder mensch in zijn binnenste strijdt". Ook zijn ideaal ging uit naar „geen zelfzuchtige, eigenbelangzoekende menschen", maar hij zal in de heterogeen samengestelde en slecht georganiseerde communards niet veel zuiver begrip van het eigen ideaal hebben gevonden. Hij is uit plichtsgevoel medegegaan tot het einde en heeft zich van het verloop der historie blijkbaar niet heel veel aangetrokken. Aan den anderen kant waren, volgens zijn eigen verhalen, zijn soldateske verdiensten niet groot: zijn geweer heeft hij nooit geladen, hij deed maar alsof! [2])



DE KERKBRUID, MUSEUM MESDAG, DEN HAAG.

[1]) Haverkorn v. R. heeft de uitvoerige brieven aan Goossen v. Eijndhoven en aan Fridolin Becker, welke een tamelijk kinderlijk verhaal geven van zijn ervaringen, afgedrukt: Onze Kunst 1918 II blz. 122 vlg.

[2]) Uit de latere correspondentie van Matthijs komt één trek steeds sterk naar voren: zijn afkeer van oorlog en oorlogsdrijverij. Zoowel in de dagen van den Boeren-oorlog als van die na 1914 is hij daarover zeer heftig. Met instemming las hij het pacifistische blaadje The Concord, dat een zijner vrienden hem geregeld

Kort na het eindigen der Commune ging Jaap met vrouw en kinderen naar Holland. Het zou tijdelijk zijn en Matthijs bleef in de woning achter; maar het afscheid was definitief: eenmaal in den Haag terug, bleef Jacob er; hij voelde, dat hij dáár zijn werk zou moeten vinden en in 1872 opende hij met „de Afgesneden Molen" de reeks van kunstwerken, die zijn roem als Hollandsch landschapschilder gevestigd heeft – en voorgoed.

Matthijs bleef achter; nog zes jaar was hij alleen in Parijs; hij verhuisde naar een woning op den heuvel van Montmartre, waar hij uitzicht had over Parijs in de laagte. Het landschap der omgeving gaf hem gelegenheid tot zwerftochten, waarvan hij tal van schetsen medebracht (blz. 24); anderzijds was het in Parijs zelf vooral het museum Cluny, dat hem, den romanticus, boeide; waarschijnlijk meer om de sfeer, die hij er vond dan terwille eener bestudeering van hetgeen er te zien was. In de motieven van historischen aard, die hij wel toepaste althans, is van dáár gevonden voorbeelden weinig terug te vinden. Waarom zou het ook? Het was niet, – ik haalde het reeds aan, – het was niet het werkelijke, dat hij zocht weer te geven, maar zijn verbeelding, welke erdoor werd gewekt. Het is juist in deze Parijsche jaren, dat hij er steeds meer in slaagt dit ideaal nader te komen, zij het nog niet zooals hijzelf zich dat droomde. Wij danken daaraan een reeks van de mooiste werken, welke de Nederlandsche kunst heeft voortgebracht. Bijna alle zijn ze hier afgebeeld, hetgeen mij van den plicht eener uitvoerige beschrijving ontslaat.

In de volgorde der jaren zijn het bijvoorbeeld: in 1871: de Vier Molens, Het Keukenmeisje, De Bloem. In 1872: Het Meisje bij de Pomp, Kuikens voeren, Montmartre, Stads-Buitenkant; in 1873: de Doopgang, Het liggende Meisje, Souvenir van Amsterdam, de Spinster; in 1874: Hij komt, de Vlinders; in 1875: het Meisje met de Geiten.

Reeds het eerste van deze is een wonderbare bevestiging van de vraag of Thijs' genie bereiken kon wat zijn kunstenaarsdroom zag. Hier is een werkelijkheid van gewone dingen: de vier Westermolens (blz. 26), welke de Hagenaars dier dagen tusschen Westeinde en Noordwal kenden, en welke de jonge Thijs uit zijns ouders huis aan de N.W. Buitensingel juist zoo gezien heeft als zij hier zijn uitgebeeld; er is de Loosduinsche brug, er zijn de laatste huizen van het Westeinde, er is de Singelgracht met schepen; en dit alles in de stille rust van den laten middag; de wester-

toezond. Die vriend, iets ouder dan Th., was er nog een uit den Antwerpschen tijd: de schilder-essayist Felix Moscheles, zoon van den bekenden Boheemschen componist; hij woonde in Londen en was o.a. zeer bevriend met du Maurier. Van Thijs' brieven aan Moscheles zijn er verscheidene in het bezit van het Museum Boymans. Moscheles stierf in 1917, even vóór Thijs.



D. A. C. ARTZ, GEMEENTE MUSEUM, DEN HAAG.


C. J. SIERIG, STED. MUSEUM, AMSTERDAM.

zon schampt even langs de huizen bij de brug; een schimmel, die te droomen staat, wordt een lichtend punt. Maar dit alles is, – de beschouwer kan daaromtrent geen oogenblik in twijfel zijn, – van geenerlei belang; ook voor den schilder niet; heeft hij zich niet in allerlei onderdeelen afwijkingen en veranderingen veroorloofd? Doet het water met het vrouwtje links op den wallekant niet eer denken aan Vermeers „Gezicht op Delft" dan aan de omgeving van de Haagsche Zoutkeet? De „Stadsbuitenkant" (blz. 33) uit 1872 gaat terug tot een simpel schetsje op omzwervingen buiten Parijs gemaakt; aan het „Souvenir aan Amsterdam" (blz. 36) ligt, behalve een werkelijke, reeds meer dan tien jaar oude herinnering, een stereoscoopplaatje ten grondslag! Maar ziet, of liever, voelt men niet, dat hier die simpele aanleiding het minste is en dat het wezenlijke van deze drie oogenschijnlijk „topografische" afbeeldingen niet ligt in haar onderwerp, maar in de mate, waarin de „ziel der dingen" hierin een stoffelijke uitdrukking gekregen heeft? Er zijn weinig voortbrengselen der schilderkunst, waarin een volmaakte uitbeelding der werkelijkheid, een zóó minutieuze detailleering zelfs, dat men een heel groote-stads-leven zou kunnen weervinden, zoo weinig realistisch is, zoo volkomen geheven is in een geestelijke sfeer, waarin het werkelijke tot droom en de droom tot werkelijkheid wordt. En vindt men zooiets, dat de vergelijking toelaat, dan komt men bij de grootste namen: Jan van Eyck, Hercules Seghers, Rembrandt, de Delftsche Vermeer!

In deze kleine werken blijkt het genie zijn edelste gaven tot ontplooiing te hebben gebracht.

Was hier de aanleiding tot den schildersdroom een wel eens aanschouwd stadsgezicht, in „het Keukenmeisje" (blz. 28, 29), „Het Meisje bij

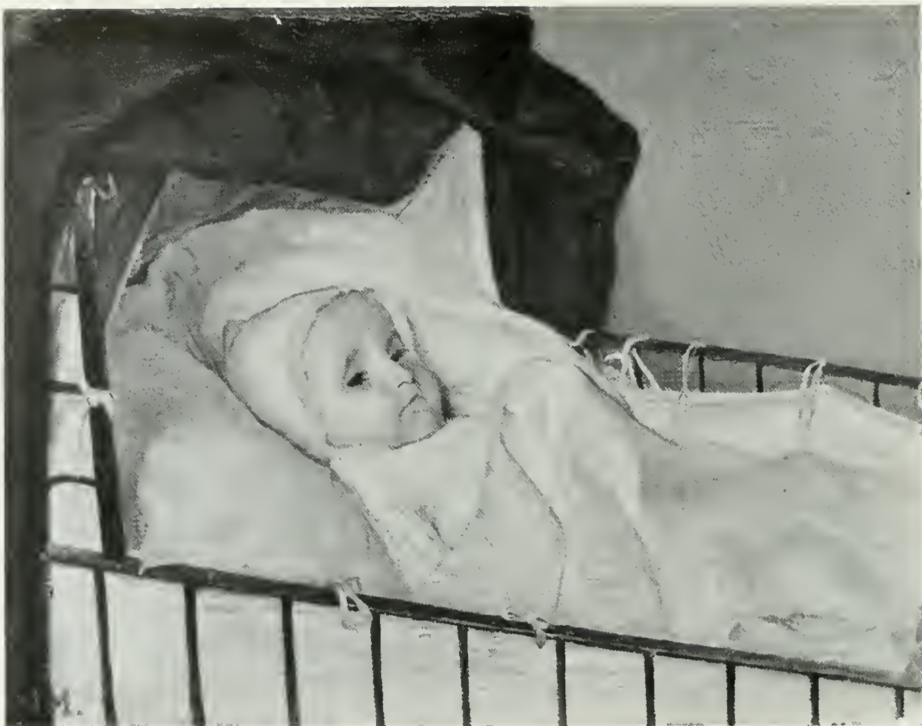
de Pomp" (blz. 27), „Kuikens voeren" (blz. 31), is het de herinnering aan een jongemeisjesfiguur; wij zien haar met de braadpan in de hand, of in toewijding gebogen, binnen of buiten, in een omgeving, welke wel aan een werkelijkheid is ontleend, maar die geen andere werkelijkheid is dan die, welke voor den schilderenden dichter in zijn gedachten leeft. In het „Liggende Kind" (blz. 35) en in „de Vlinders" (blz. 42) lijkt de uitbeelding van een zevenjarig meisje wel weder meer wezenlijk; in „Overpeinzing" (blz. 37), „De Spinster" en „Hij komt" (blz. 40), echter worden de meisjes reeds meer als sprookjesfiguren gegeven. Haar kleeding herinnert weder aan het zoogenaamd zestiende-eeuwsche Gretchenkostuum met de pofmouwen en wij zien ook het antieke meubilair, het gebrande glas, dat erbij behoort. Met „Het Meisje met de Geiten" (blz. 44) opent de reeks, die wat later in Engeland wordt voortgezet met: „Prins en Princes" (blz. 46), „De Eekhoorns" (blz. 46), „Het Betooverde Kasteel" (blz. 47), waaruit het sprookje in nòg veel fantastischer vorm voor ons opbloeit.



MEVR. J. MARIS, TEEK., GEMEENTE MUSEUM, DEN HAAG.

Toch, ondanks het romantisch onderwerp, zijn deze stukken niet in wezen anders dan de spinstertjes en de keukenprincessen, ook niet dan de stadsgezichten. Zij hebben alle niet slechts de harmonie hunner betrekkelijk weinige kleuren, niet slechts de feillooze, zoo eenvoudige, men zou haast zeggen, vanzelfsprekende compositie en zuivere weergave gemeen, maar zij ademen alle een stilte en een rust, welke aangrijpend zijn. Het is als de klank van een vers, dat ons ontroert om zijn diepe menschelijkheid, zelfs buiten den zin der woorden om.

Wij zien in elk dezer betrekkelijk kleine schilderstukken een schijnbaar zonder eenige moeite, als vloeiend neergeschreven schepping; alle problemen waren voor den kunstenaar opgelost; den toeschouwer



ZIEK KINDJE, PARTIC. COLLECTIE.

althans worden er oogenschijnlijk geen meer gesteld; desniettemin zijn zij niet ledig, maar boeiend, fascineerend zelfs van het eerste oogenblik af: stukjes wereld, stukjes schoone wereld met al den rijkdom, die in en achter de schepping Gods leeft: grootheid, grootschheid, oneindigheid *in* het eenvoudigste: een kindje met twee vlinders, maar de ziel verheft zich in het licht en speelt in den zonneschijn.

Wij kunnen het ons niet anders denken dan dat de kunstenaar in deze jaren oogenblikken van volmaakte rust, volmaakt geluk heeft gekend. De materieele eischen, welke hij aan het leven stelde, waren uiterst gering, en de kunsthandel Goupil, die voorheen Jaaps werk gekocht had, kocht thans het zijne; zij het ook voor weinig geld, toch ontving Thijs genoeg om zelf te leven, terwijl hij ook zijn zuster Henriëtte, overgekomen om zijn huishouden te verzorgen, onderhouden kon. Ook nog nadat zij getrouwd was, bleef Henriëtte voor haar broer zorgen. In het portretje, dat Thijs van haar maakte, nu in het Museum Kröller-Müller (blz. 39), heeft hij zijn dankbaarheid neergelegd. Ondanks die zorg was Matthijs na het huwelijk van deze zuster toch in veel sterker mate dan ooit een eenzame geworden. Wij kunnen ons



BEGRAFENIS VAN JAAP'S KINDJE, PENTEEKENING, GEM. MUSEUM, DEN HAAG.

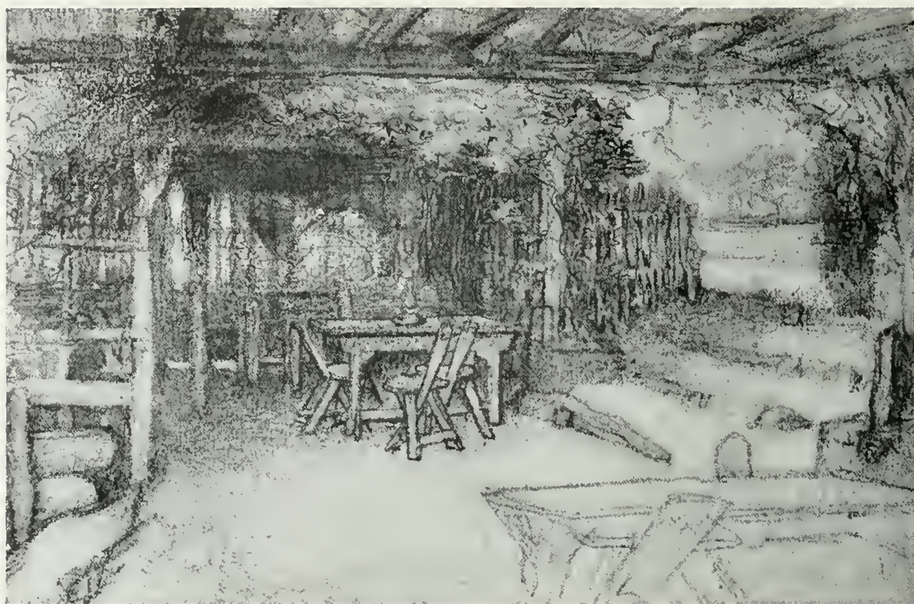
voorstellen dat hij, die den oneindigen rijkdom zijner droomen had en de heerlijke mogelijkheid om deze in de stilte zijner overgave voor zich te doen opbloeien in de scheppingen van zijn penseel, de eenzaamheid kon beleven als een genade, maar dat hij desniettemin aan de aanwezigheid van een stille, toegewijde verzorging behoefte had.

Dit laatste gevoel heeft hem, na twee jaren aarzeling, doen toegeven aan den drang op hem uitgeoefend door een Londenschen kunsthandelaar, David Cottier, die tot de geregelde koopers behoorde van de door Matthijs aan Coupil geleverde stukken. Cottier bood Maris aan om bij hem in Londen te komen wonen op zijn kosten, en voor hem te werken. In 1877 verliet Maris Parijs en betrok hij bovenkamers aan St. James Terrace in het midden van de Engelsche hoofdstad.

De verhouding Cottier–Maris is, – voor beide partijen, – op den duur een tragedie geworden. Voor het begrijpen van de laatste vijftig jaar van Matthijs' leven, waarin hij nauwelijks evenveel kunstwerken geschapen heeft als in de twintig jaren, welke daaraan voorafgingen, is het noodzakelijk om het geval, hoe triest op zich zelve, nader te bezien [1]).

Matthijs Maris, onwennig in de materieele en sociale zaken des levens, volkomen onverschillig voor de waarde van het geld, was de afspraak aangegaan in de verwachting, dat hij zich nu verder, ongestoord en onbekommerd voor materieele zorgen, zou kunnen wijden aan het

[1]) Zie enkele bescheiden over de breuk, gepubliceerd door mij in Oud Holland jg. 1927.



FRANSCH BUITENCAFEETJE, TEEK., COLL. E. D. FRIDLANDER, LONDEN.

eenige, dat hem belangrijk leek: het in kleur en lijn vastleggen van het zingen van zijn kunstenaarsziel.

Cottier, een honorabel mensch, vriend van verschillende kunstenaars, – o.a. van den in Parijs zéér nauw èn met Jaap èn met Thijs verbonden Artz, – heeft met zijn voorstel aan den vereenzaamden schilder ongetwijfeld bedoeld dezen te behoeden voor gebrek; hij heeft met den kunstenaar ook diens werk willen redden. Dat Thijs voortaan in tegenprestatie voor hem zou werken, was min of meer vanzelfsprekend; ook dat dit werk niet alleen bestond in het afleveren van door Thijs gemaakte schilderijen, maar bovendien in adviezen omtrent aankoopen, – zoo nam Cottier Maris een enkele maal mede op reis, – en verder in werkjes, welke zich in het atelier van Cottier (die ook lijstenmaker en meubelfabrikant was) konden voordoen; onder die werkjes schijnt ook wel eens het overschilderen of bijwerken van een of ander werk van anderen geweest te zijn [1]).

Zoolang de verhouding vriendschappelijk bleef, ging dat natuurlijk goed. Matthijs vond echter in Londen voorloopig niet de rust tot veel werken en, eerlijk als hij was, leende hij zich dus gewillig ook tot die

[1]) Bekend is het onderhanden nemen van geschilderde kamerschermen en van een bloemstuk, later in de collectie van Alphen in den Haag (zie Hav. v. Rijs. in Onze Kunst, 1919).



KINDJE MET VLINDERS. TEEKENING, GEMEENTE MUSEUM, DEN HAAG.

werkjes, welke eigenlijk beneden zijn artistieke waardigheid waren. Intusschen werd het werk van Maris in Engeland gezocht en langzamerhand goed betaald. Cottier drong dus bij Maris aan op schilderen; Matthijs kon nu eenmaal niet werken op bestelling. Gaf hij een enkele maal toe aan den drang en leverde hij wat af, dan zag hij zoo'n werkzelf er op aan, noemde het voor zichzelf een „pot-boiler" en als hem dan later duidelijk werd, dat zulk een „pot-boiler" aan Cottier een behoorlijk bedrag opleverde, maakte hij zich boos op Cottier. In zijn geest zette zich zoodoende langzamerhand een ontstemming vast uit drieërlei grond: hij verweet Cottier, dat hij niet vrij-uit schilderen kon wat hij zelf als zijn kunstenaarsdroom zag; hij verweet hem voorts, dat hij hem dwong om schilderijen te maken, die hij zelf zich verbeeldde, dat minderwaardig waren, en in de derde plaats verweet hij hem, dat hij die slechte kunst voor veel geld onder de menschen bracht.

Deze voorstellingen zijn hem min of meer tot obsessies geworden, welke zijn geest konden verontrusten. Zij, die wel eens brieven van Thijs gelezen hebben, – er zijn er verscheidene gepubliceerd, – zullen deze obsessies daarin telkens hebben teruggevonden, telkens zelfs geuit in vrijwel dezelfde woorden, waarbij soms alleen Cottier het ontgelden moest, maar soms ook de geheele kunsthandel, tenslotte de maatschappijzelve. De onverschilligheid voor materieele dingen, die den grooten



DE VIER MOLENS, COLL. SADLER, OXFORD.

kunstenaar is bijgebleven tot het einde, vindt dan haar tegenpool in een aanklacht van de geheele samenleving als slaaf van den Mammon, welke aanklacht den schijn wekt, alsof hij zelf zich tekort gedaan, bestolen en bedrogen acht. Deze vaak zeer lange passages in zijn correspondentie zijn noch diepzinnig, noch boeiend; zij hebben niet als grondslag een sterk gefundeerde maatschappelijke overtuiging; zij zijn in haar eentonigheid en eindelooze herhaling eigenlijk niets anders dan de reactie van een steeds kinderlijk gebleven ziel op de „boosheid van de wereld".

Kinderlijk is, ondanks dergelijke uitingen van verbittering, welke als een plotselinge driftbui over hem schenen te komen, Thijs Maris levenslang gebleven. Wij krijgen steeds weer, als wij Maris' werk beschouwen, den indruk, dat hij van dien grooten, echt kinderlijken eenvoud bezeten was, welke alleen dan in volwassenen bestaanbaar, begrijpelijk en zelfs verheven geacht kan worden, wanneer zij eenerzijds volkomen natuurlijk is en anderzijds in alle deelen en uitingen des levens argeloos naar voren treedt. Wij vinden hem terug in zijn diepe religieuze liefde voor zijn medeschepselen en voor de heele natuur, van welke hij zóó vol, zóó volgedronken van haar verschijningen en beelden was, dat hij de



AAN DE POMP, PART. COLL., ENGELAND.

schoonste verbeeldingen ervan uit het hoofd weergaf, „natuurlijker" dan anderen, die haar tegenover zich hebben. Wij vinden dien eenvoud daarom ook vooral in zijn uitbeeldingen van kinderen, wier onbevangen glimlachende blik zelden zoo zuiver, ongekunsteld gegeven is. Wij vinden hem tenslotte in zijn gansche levenshouding: in zijn Spartaansche



HET KEUKENMEISJE, COLL. COHEN STUART, LONDEN.

manier van wonen en leven even zoo goed als in zijn goedhartig medeleven met anderen of in zijn gedachten over geld, geldverdienen en maatschappelijke noodzakelijkheden. Hier was waarlijk een man die, zonder onverschillig te zijn voor wat er geschiedde, er in geslaagd was zijn ziel en leven rein, kinderrein te houden van de lage hartstochten der wereld. Uit dien eenvoud leefde hij en werkte hij en dat verklaart ook de bekoring, welke van zijn persoon uitging, de liefde en vereering, die men voor hem in den vriendenkring, die zich in Engeland om hem gevormd had, koesterde. Een dier vrienden was de jonge Van Wisselingh, kunsthandelaar als zijn vader, die over den Haag, Parijs en Londen zijn zakenbelangstelling verdeelde. Hij had al in Parijs met de Marissen aanraking gehad en zijn huwelijk met de dochter van den Londenschen kunsthandelaar Angus, die bewondering voor Thijs had, bracht hem nu nog nader tot dezen. En hij trok zich Thijs' lot aan, toen deze in 1888 de kamers in St. James Terrace plotseling verliet. Men vond nieuwe appartementen aan St. Johns Wood Terrace; de ruimte was er niet groot, maar Maris kon nu werkelijk doen en laten wat hij wilde; hij werd goed verzorgd door de huishoudster, mrs. Armstrong, die, in overleg met de Van Wisselinghs, die zorg op zich genomen had.

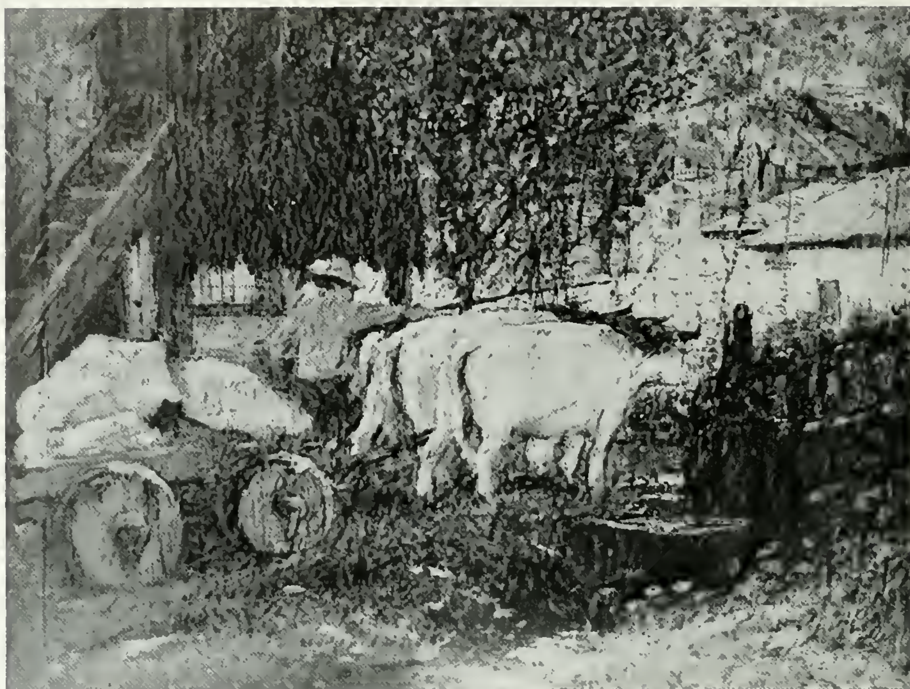
Van 1888 tot 1906 woonde Maris op deze kamers: toen werd het huis verkocht, zoodat het zoeken van een ander verblijf noodig werd; het werd door Mevrouw Van Wisselingh gevonden aan Westbourne Square nr. 18; tijdens de verhuizing was Maris eenige weken de gast der Van Wisselinghs in hun buitenhuis; in de nieuwe



DE KEUKENMEID, MUSEUM MESDAG, DEN HAAG.

woning is Thijs Maris tien jaar later, 22 Augustus 1917, gestorven.

Wij bezitten in een, eenige jaren na Maris' dood verschenen boekje van E. D. Fridlander een met toewijding geschreven verhaal over de



OSSENWAGEN, COLL. DRINKWATER, VER. STATEN v. N.-A.

twee laatste levensdecennia van den kunstenaar [1]). Er een blik op te slaan kan ons nader brengen tot zijn persoonlijkheid en de laatste phase van zijn werk.

Het lijkt, dat in de woning aan St. Johns Wood Terrace voor hem maar een vrij kleine werkruimte beschikbaar was, zoodat hij er enkele grootere doeken, die hij had opgezet, niet kon afwerken [2]). In de laatste zeven of acht jaar, dat Fridlander hem daar bezocht, heeft hij hem, naar hij meent, slechts één werk zien voltooien: het in krijt gewerkte kopje, dat Extase heet en nu van het Museum Boymans te Rotterdam een der bijzondere schatten is (blz. 55).

De laatste woning aan Westbourne Square was in dat – en andere opzichten – ruimer en prettiger.

Door een kleine vestibule op de tweede verdieping had men toegang tot de twee kamers; in de linksche, zijn werkkamer, was hij bij voorkeur. Zij was zoo eenvoudig mogelijk, met effen gekleurde wanden,

[1]) Matthew Maris by Ern. D. Fridlander, London & Boston 1921.

[2]) Voor zijn groote schilderij, de Schaapherderin, had hij dan ook in het geheel geen plaats; hij heeft dit op het atelier van zijn vriend, den dierenschilder Swann, geschilderd. Het zal omstreeks 1898 voltooid geweest zijn.



KUIKENS VOEREN, PART. VERZ., ENGELAND.



MONTMARTRE, PART. VERZ., CANADA.

waarop niets hing; de enkele dingen, welke er waren, scholen weg in de donkerte van de hoeken. Stond men voor een doek op den ezel, dan zag men niets dan dit doek zelf, omgeven door een warmtonigen achtergrond. Dit was zijn „sanctum", waar hij, als het dagwerk gedaan was, rustte met zijn pijp, lezend in een of ander geliefd boek. Het lezen of schrijven deed hij ook vaak staande bij zijn tafel, zooals hij ook gewoon was, – in de andere kamer, – staande te eten of zijn weinige bezoekers te ontvangen. De intimi konden worden toegelaten in zijn werkkamer, waar het vaak geducht koud kon wezen, daar Maris, in zijn haast Spartaanschen eenvoud, slechts bij zeer hooge uitzondering van stoken wilde weten, al leefde hij steeds met een open raam. Maar voor hen, die zijn vriendschap en vertrouwen genoten, deed Maris' persoonlijkheid zooiets geheel voorbijzien.

Wij hebben, behalve van Fridlander, ook van enkele anderen zulk een getuigenis. Toen bijvoorbeeld de bekende journalist Berkenhoff Matthijs in den zomer van 1888 een bezoek bracht, – deze was toen juist uit Cottiers huis vertrokken, – schreef hij [1]: „zelden ontmoette ik iemand, die zóó op den eersten aanblik door zijn persoonlijkheid trof." Hij gaf tevens een beschrijving, die ons die persoonlijkheid even voor oogen brengt: „ineengedrongen van gestalte, de rechterschouder een weinig opgetrokken; een hoog voorhoofd welft zich boven de trouw-

[1]) In een artikel in de Gids, Dec. 1888.

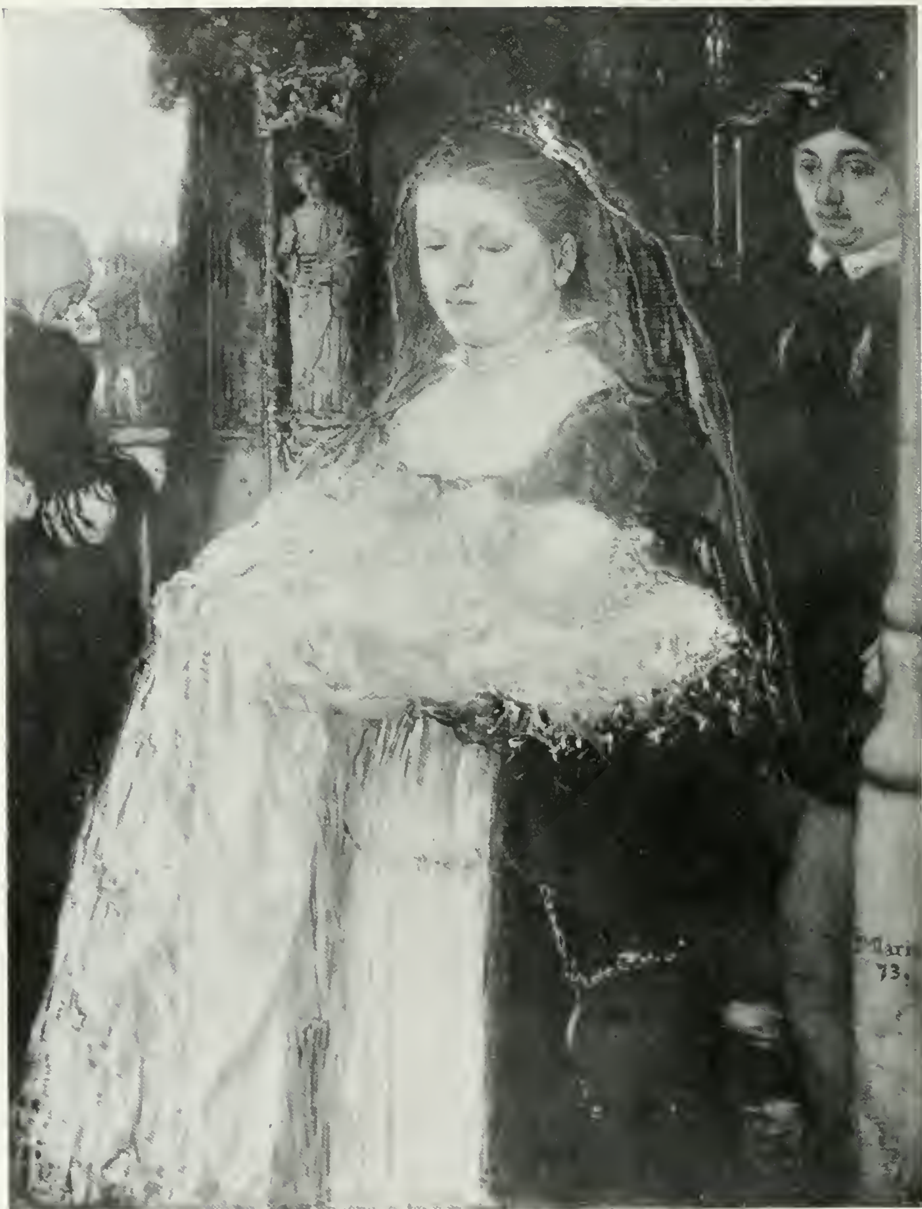


STADSBUITENKANT COLL. CAMPBELL BANNERMAN, LONDEN.

hartige oogen. Die oogen, lichtblauw, staan helder, en zien u vriendelijk aan. Een afgeknipte, goed verzorgde, rossige baard omsluit het frisch getinte gelaat, en krullend haar, meer naar den blonden kant, bedekt den breeden schedel". Zoo, ongeveer, maakte John Swan zijn portret (blz. 59).

Zóó is hij, ondanks het ouder en wat grijzer worden, gebleven. Zoo heeft hij, als met Berkenhoff, – die in hem niet de minste opwinding of onrust vond, en die getroffen was door zijn „rustige zelfbewustheid" en zijn „kalme beradenheid" – daar in Londen met zijn goede vrienden verkeerd, hun nu en dan een inzicht gevend in zijn opvattingen omtrent het leven en omtrent zijn kunst; zachtmoedig, kinderlijk. Mevrouw Van Wisselingh vertelt, dat hij vaak vóór zijn ezel zat te zingen onder het werk. En die hem bezochten, moesten vaak luisteren naar lectuur, die hem getroffen had, of die hem van vroeger lief was. Zijn lievelingsdichter was Robert Burns, – een liefde, die hij van den Schot Angus (den vader van Mevrouw Van Wisselingh) had overgenomen, – en in tal van brieven vindt men aanhalingen uit diens poëzie. Trouwens ook in de jonge meisjes en princessen zijner schilderijen vinden wij de meisjes uit Burns' balladen terug.

Berkenhoff mocht, in 1888, een reeks van werken zien, die tegen den wand van Thijs' werkkamer stonden. Zwijgend zette Thijs ze stuk



DOOPGANG IN LAUSANNE, COLL. DRINKWATER, VER. STATEN VAN N.-A

voor stuk op den ezel. Dit was, zeide hij, zijn werk, niet hetgeen op dat oogenblik door Goupil werd tentoongesteld. Toch waren dat o.a. „Souvenir van Amsterdam" en „Doopgang in Lausanne".

Berkenhoff zag „landschappen, meer kleurvisioenen dan werkelijk-

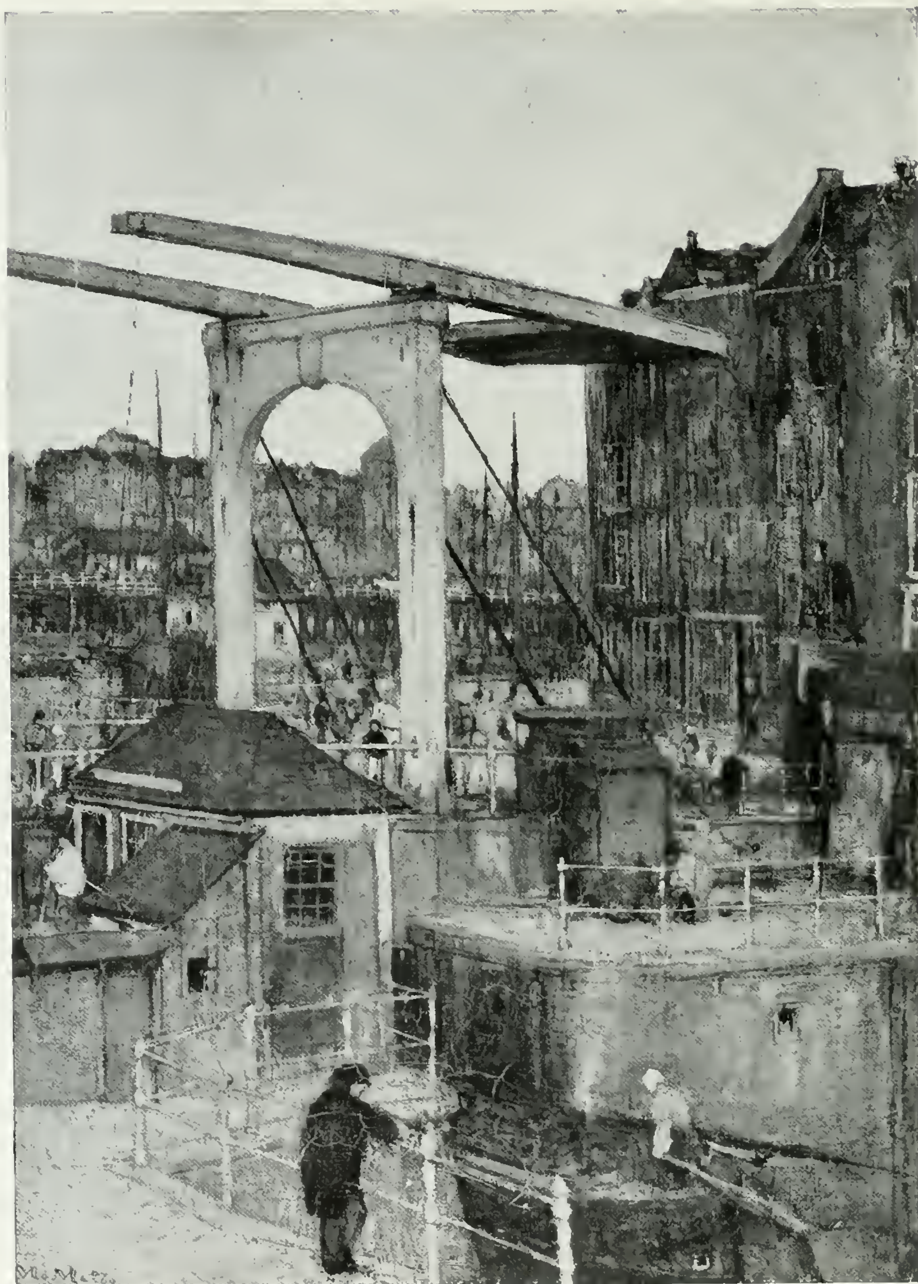


LIGGEND MEISJE, PART. COLL., ENGELAND.

heid; ruïnes van kasteelen, spookachtig door den nevel schijnend, kinderkopjes, op het doek geademd".

Ziehier de tegenstelling, welke wij in Maris' kunst van de laatste dertig jaar steeds sterker zullen kunnen opmerken: een, zoo al niet geheel en al verwerpen, dan toch minder hoog stellen van de werken, die hij vóór zijn vestiging in Engeland maakte en het zoeken naar een nieuwen uitingsvorm, dien hij „geheel zijn eigene" noemen kon, in welk zoeken hij telkens vernietigde, wat niet aan zijn ideaal voldeed, zoodat slechts zeer enkele werken uit deze periode voor ons zijn bewaard gebleven. Van de reeks van stukken, die Berkenhoff nog gezien heeft, zijn, naar mij toeschijnt, slechts een paar landschappen bewaard gebleven [1]), is misschien in „Het Betooverde Kasteel" een dier kasteelen over, en kunnen wij van de kinderkopjes nog dat in Boymans bewonderen. Daarbij sluiten zich dan nog eenige uit het hoofd geschilderde kinderportretten aan, zooals die van Barye, het zoontje van zijn vriend Swan (blz. 53) – dat in het Haagsche Museum is – en van den jongen Lessore. Dan zijn er nog enkele kleinere stukjes: kerkbruidjes in ijle, tulen sluiers gehuld. Voorts kennen wij eenige groote schilderijen, waarvan de voorstelling geheel in een lichtbruin-grijzen schemer is gehuld. De belangrijkste daar-

[1]) O.a. in het Stedelijk Museum te Amsterdam, één in het Museum Mesdag en één in de Collectie Kröller-Müller.



SOUVENIR AAN AMSTERDAM, RIJKSMUSEUM.

van zijn dan: Een dubbel-portret van de kinderen Westmacott, een schilderij, waarvoor Thijs misschien reeds 20 jaar voor zijn dood opdracht kreeg, maar dat nog nooit voltooid genoeg was om het af te

leveren; een kindje met lang krullend haar, dat de handjes uitstrekt naar twee vlinders; een op de treden van een stoep zich voorover geworpen hebbende vrouwfiguur (Weemoed). Voorts „Het Betooverde Woud", en „Boschrand" (Museum Kröller-Müller), twee voorbeelden van nevelige landschappen; „Allegorie", waarop een achteroverliggende vrouwegestalte, boven welke een genius met een fakkel zweeft, en tenslotte het groote schilderij (coll. Van Meurs, bruikleen Haagsch Museum) „De Schaapherderin", een hoog oprijzende gestalte met opgeheven rechterhand; zij nadert den top van een heuvel, voor hare kudde uit.



OVERPEINZING, METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK.

De meeste werken van deze soort had hij reeds, toen hij zijn atelier in Westbourne Square betrok; nieuwe zette hij daar niet op, hij werkte steeds weer aan de volmaking van de oude. Fridlander verhaalt ons: „Het waren vooral drie of vier, die hem bepaaldelijk bezig hielden, „– zij waren trouwens reeds sinds jaren onderhanden en hij bracht er tel„kens uren aan uren mede door, waarin hij geheel en waarachtig in zijn „werk opging, aanhoudend trachtend het te vervolmaken in bouw of „compositie, het te doordrenken met het leven-zelf van zijn ziel, nooit „voldaan met eenig verkregen resultaat [1]). Het meest stonden „de kin„deren Westmacott" of het „Kindje met de vlinders" (blz. 57) op zijn ezel „en nooit waren zij bij een volgend bezoek hetzelfde; zij hadden beide „een uitdrukking, die alleen hij hun geven kon".

„Soms, erkende hij, bleef hij te veel dagen achtereen bezig aan één

[1]) Deze drie waren: De kinderen Westmacott (thans in het Gem. Museum, Den Haag); het kindje met de Vlinders (coll. Osler); Weemoed; het vierde was een meisje dat een sluier boven het hoofd heft; dit laatste bewerkte hij slechts zelden.



MEISJESKOPJE, COLL. A. W. VOLZ JR., BRUIKLEEN GEM. MUSEUM, DEN HAAG.

„werk, met het onvermijdelijk gevaar om door gebrek aan afwisseling „zijn gevoeligheid te verzwakken. Vaak was het droevig te zien, dat hij „ze niet kon laten zooals zij waren, naar anderer meening volmaakt „genoeg, – volmaakter en mooier ongetwijfeld dan zij zouden zijn, toen hij „ze tenslotte losliet. Maar natuurlijk kon hij daarin alleen door zijn eigen

„gevoel geleid worden en „geen aandacht geven aan „protest van buiten.

„Wat „Weemoed" betreft of, zooals hij het „noemde: „Vervlogen droomen", daaraan werkte hij „het meest in de laatste jaren „van zijn leven, toen zijn „gezicht hoe langer hoe minder betrouwbaar werd [1]). „Het schilderij stond op zijn „ezel bij zijn dood. Vaak „sprak hij er over met bitterheid, als zou het uitdrukking geven aan den „aard van zijn leven; met zijn „bijna verloren teekening en „zijn gedempte kleur leek het „mij soms het treurigst mogelijk embleem van al het „ongelukkige van zijn lot."



MEVR. TROUSSARD-MARIS, MUSEUM KRÖLLER-MÜLLER, H. VELUWE.

„Maar is dat waarlijk zoo? Deze „Weemoed", welks beeld hem zóó „lang heeft vervolgd, welke hij met al de kracht van zijn wil heeft „willen voltooien, is nooit een voltooid werk geworden. Lijkt het niet „eerder alsof zijn kunst het *toch* niet verdragen kon, dat haar visioen „werd verduisterd door iets dat zijn gevoelens of gedachten beheerschte, „wanneer wolken en stormen van bitterheid macht kregen over zijn „ziel; was het niet, alsof in zijn laatste werk evenals in de vroegere „dagen de blijheid zich toch door de smart niet heeft laten overheerschen?"

Inderdaad, zoo zou ik, na de aanhaling dezer woorden van zijn biograaf, willen vervolgen: De oogenblikken, waarin zijn bezoeker hem vond, zingende aan het werk vóór zijn ezel, of bij het teere visioen van het jonge kind, dat de handen uitstrekt naar de wegfladderende vlinders, dat waren die, welke het schildersleven van Thijs Maris het meest wezenlijk symboliseerden.

Tot in het voorjaar van 1917 was Maris' gezondheidstoestand uitstekend; toen begonnen ernstige ouderdomsverschijnselen op te treden

[1]) Sinds 1909 was het noodzakelijk een bril te gebruiken, welke echter nooit voldoende hielp.



HIJ KOMT, COLL. COHEN STUART, LONDEN.

en tenslotte sliep hij, na een bedlegerigheid van enkele weken, rustig in op 22 Augustus van dat jaar. Den 17den tevoren was hij 78 jaar geworden.

Fridlander had Maris in de laatste weken herhaaldelijk bezocht. Eens op een avond zeide Thijs hem, dat hij blij was geleefd te hebben en te hebben geleden, wat hij door zijn groote gevoeligheid en de fijnheid van zijn aard



GEITENHOEDSTERTJE, PART. COLL., ENGELAND.

bij al de wisselvalligheden des levens had moeten lijden; maar dat hij, stervende, niemand in de wereld een slecht hart toedroeg of verwijten deed.

De laatste klank, dien deze vriend van zijn geliefden kunstenaar hoorde, was het zacht neuriën van het refrein van Gounods „Serenade".

★

Het is niet mogelijk Thijs Maris' werk te kennen en te begrijpen, zonder zijn persoon gevolgd te hebben langs den stillen weg, dien zijn leven gegaan is. Ik heb in het voorgaande getracht te doen zien, dat hij was een dier diep- en fijngevoelige kunstenaars-naturen, die, al kunnen zij soms het leven lachend tegentreden, toch te licht bevreesd zijn, dat het heilige, dat zij in zich dragen, pijnlijk zal worden geraakt of gekrenkt en die, voor niets ter wereld de zuiverheid daarvan willende offeren, zich terugtrekken in de eenzaamheid van hun ziel, om daar, ondanks alles, een geluk te vinden, dat de wereld hun ontzegt.

En deze stille bedeesde jongen, deze onmaatschappelijke teruggetrokken man, deze eenzaam-zingende grijsaard had een haast ongeevenaarde kunstenaarsbegaafdheid met een zoo rijpe techniek, dat zij niet alleen reeds terstond zijn omgeving in bewondering bracht, maar



DE VLINDERS, COLL. BURREL, LONDEN.

dat zij ook hem zelf in staat stelde om bij de volmaking van zijn werk dieper te zoeken en hooger te grijpen dan anderen.

Zoo liet deze eenzame, die tusschen de samenleving en zich zelf een scheidingslijn getrokken had, niettemin aan die samenleving een werk na, dat in haar midden een bron is van geluk voor velen.

Overschouwen wij dat werk thans, zooals het ons in een beperkt aantal schilderijen, aquarellen, teekeningen en etsen is overgeleverd, dan is het gemakkelijk in drie perioden te onderscheiden: zijn jeugdwerk; het werk te Parijs; het werk uit den Londenschen tijd.

Het is moeilijk, – reeds voor het jeugdwerk geldt dit, en voor het latere is dit zoo in nog sterkere mate, – om Thijs Maris in het algemeene kunstleven van zijn tijd in een bepaalde groep in te deelen. Er zullen in zijn jonge jaren invloeden aan te wijzen zijn, maar zij zijn zoo voorbijgaand eenerzijds, anderzijds zoo ondergeschikt aan wat de jonge kunstenaar zelf zocht en wilde, dat het eigenlijk geen beteekenis heeft ernaar te zoeken. Hij bracht uit Antwerpen een voortreffelijke schildertechniek mede en zijn romantische aard, – erfenis misschien van grootvaders geboortegrond, – had er voedsel gevonden; deze wordt nog gesterkt op de Duitsche reis, maar de vormen van de Duitsche romantiek hebben slechts voorbijgaanden invloed, al vinden wij zoo nu en dan eenige sporen in de kostuums van zijn meisjesfiguren; van



DE GEITJES. PART. COLL., ENGELAND.

den Akenaar Alfred Rethel teekende hij prenten na en in enkele schilderijen, – als het melodramatische „De verloren Zoon", – kan zijn voorbeeld worden teruggevonden. Maar Maris heeft al heel spoedig zijn eigen uitdrukkingswijze gevonden, en het lijkt niet onwaarschijnlijk, dat hij dit te danken heeft aan den omgang met zijn broeder Jacob. Deze toch, eenvoudiger, minder gecompliceerd van geest en gevoelsleven dan zijn jongere broeder, onder wiens invloed hij eenigen tijd onderwerpen schilderde van gelijken, ietwat romantischen aard, vond – ook daarbij, – den weg tot een eenvoudig, onopgesmukt realisme, tot een volkomen onbevangen staan tegenover de natuur. De waarheid in de weergave van natuur, van menschen en dingen; het vastleggen van den indruk, door deze in het wisselend licht gemaakt, – dat was wat de jonge Hollanders dier dagen zochten, wat Jacob en Thijs vonden in Oosterbeek, in Den Haag, later in Parijs. Jacob gaf antwoord op dien roep, die door de wereld ging en hij werd voor ons land een der grootsten in dat antwoord.

Thijs gaf ook antwoord: als men zijn portret van zijn vriend Artz



MEISJE MET GEITJES, COLL. SALVERSEN, GLASGOW.

beschouwt (blz. 19), ontdekt men terstond, dat hij in dit opzicht zeker niet de mindere was van zijn broeder, – van geen van zijn tijdgenooten: hij kon de dingen even klaar zien en weergeven, hij was een waarheidschilder als weinigen.

Maar Thijs was niet een eenvoudige, onbevangen schilderziel, getroffen door het schoone uiterlijk der dingen, bevredigd door het kunnen vastgrijpen en vastleggen van de indrukken, welke zijn oogen ervoeren, of dat nu indrukken waren van de dingen of van het lichtspel, of van sfeer en stemming, waarin zij zich bevonden of vertoonden.

Thijs was even eenvoudig en onbevangen als wie ook, maar hij was een droomer en een dichter: de waarheid en de werkelijkheid, die hij najoeg en grijpen wilde en vastleggen, liggen elders dan in het uiterlijk. Achter het zichtbare is een diepere werkelijkheid, zich onthullend voor den droomer, die komt met liefde en overgave en met de beeldende kracht van den dichter. Men vergelijke met het zooeven genoemde portret van Artz uit 1869 het portretje van Thijs' zuster, mevrouw Troussard uit 1873 (blz. 39). Is er niet in de houding van het hoofd, in den blik der oogen, in het geheele aspect van het portret iets, dat ons geheel anders treft dan het realisme-zonder-meer, dat ons boeit in het portret van Artz? Zie ook het meisjeskopje van de collectie-Volz uit hetzelfde jaar (blz. 38); hier is dat mysterieuze zelfs sterker, misschien



DE KONINGSKINDEREN, TEEKENING, COLL. Dr. A. PHILIPS, EINDHOVEN.

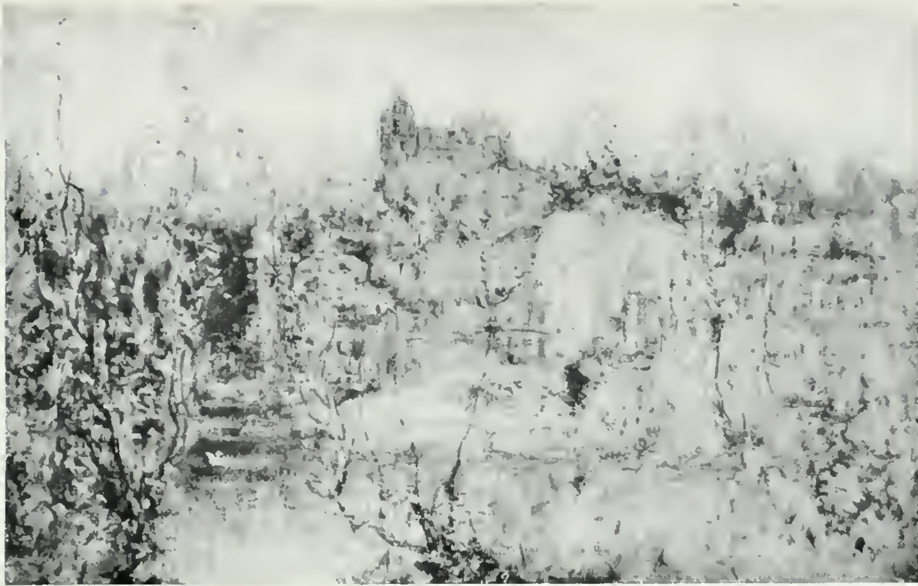


PRINS EN PRINCES, PART. COLL., ENGELAND.



DE EEKHOORNS, PART. COLL., ENGELAND.

omdat het zich nu in de prachtige kinderoogen nog concentreert. Wij kunnen in deze lijn nog verder gaan en hetzelfde meisjeskopje terug-



HET BETOOVERDE KASTEEL, PART. COLL., ENGELAND.



HET BETOOVERDE BOSCH, ETS, GEMEENTE MUSEUM, DEN HAAG.

vinden in een, geheel door de fantasie van het sprookje geïnspireerd, princesje aan het spinrokken (blz. 40).



JONGELING, TEEK., GEMEENTE MUSEUM, DEN HAAG.

Niet zoozeer het romantische, als wel het mysterieuze, dat is het, dat het kenmerk is van het werk van Thijs Maris als wij het plaatsen, niet slechts naast dat van zijn broers, maar ook naast dat van zijn Hollandsche, Fransche of Engelsche tijdgenooten. Er zijn er, die even met hem kunnen worden vergeleken. Ik denk aan den meest dichterlijke der meesters van Barbizon: Corot; ik denk ook een oogenblik aan Monticelli, al hebben diens techniek en diens kleur wel heel weinig van het in zichzelf gekeerde en rustige van Thijs' werk. Tenslotte is er de, aan liefde voor de menschen zoo rijke, kunst van Millet met welke verwantschap te vinden is, terwijl het navolgen van Millets ets van de Zaaier, – een figuur die ook Van Gogh zoo geboeid heeft, – bewijst, hoezeer Maris-zelf verwantschap gevoelde (blz. 49). Maar dit alles is toch slechts een verwantschap, geen afhankelijkheid. Want een diepte en innigheid eenerzijds, een bij alle onwerkelijkheid toch zoo vergaand realisme en een zoo scherpe detailleering anderzijds als van Thijs' stads- en dorpsgezichten, – waarover ik hiervóór reeds uitvoerig schreef, – is toch iets zeer afzonderlijks. Men vergelijke de „Stadsbuitenkant" (blz. 32) bijvoorbeeld eens met het toch opzichzelf zoo prachtige schilderijtje van Jaap: Gezicht op Montigny in het Museum Boymans: beter dan het door woorden mogelijk is, ontdekt men bij een dergelijk naast elkander stellen een, wij



DE ZAAIER, NAAR MILLET, ETS, GEM. MUSEUM, DEN HAAG.

zouden bijna zeggen: „hemelsbreed" verschil. En bij deze vergelijking is het geen vraag meer, welke van de beide broeders de diepzinnigste kunstenaar was.

In een reeks van werken, welke in de Parijsche jaren zijn ontstaan of in den eersten tijd van het verblijf in Londen, is aan die stemming uiting gegeven. Het zijn in het algemeen genomen in de eerste jaren episodes uit het dichterlijk geïnterpreteerde, of idyllische meisjesleven:



SISKA, PART. COLL., ENGELAND.

het Keukenmeisje, het Meisje bij de Pomp, het Meisje met de Geitjes, het Kippenvoeren enz. In de latere jaren wordt het sprookjeskarakter meer uitgesproken; het lijkt minder op de uitbeelding van verschillende met eenige geheimzinnigheid omweven voorvallen, dan wel de verschijning van dezelfde teere figuurtjes: – twee Koningskinderen (blz. 45, 46),– dan eens in deze, dan weer in gene phase van een langen en teeren droom: dan met een paar eekhoorns, dan met een paar geitjes; dan in een mysterieus woud, dan bij een betooverd kasteel.

Zij zijn alle, hoe ijl en teer van teekening ook, nog geschilderd in die zwaar verzadigde kleur, welke men Thijs' eigene zou kunnen noemen. Maar daarin zou gaandeweg wel verandering komen. Ik doe de vraag, of een toevallige omstandigheid daaraan niet beslissend heeft medegewerkt.

Het zou deze zijn, dat hij in den eersten Londenschen tijd het etsen weder opvatte. Reeds in Den Haag had hij eens een mooi klein plaatje geëtst, – een meisje met een klein broertje op den arm [1]), – maar hij was daarmede niet verder gegaan, tot hij nu, waarschijnlijk wel op aandringen of raad van Cottier, opnieuw begon. Het aantal etsen is niet groot. Zilcken registreerde er slechts 8, ik ken er thans 13; uit een van Thijs' brieven weten wij, dat hij zich voor de „etselarij" niet geschikt achtte. Dat neemt niet weg, dat deze 13 etsen, – waarvan alle bekende afdrukken als proefdrukken te beschouwen zijn en waarvan er dan ook geen twee van dezelfde plaat op elkaar gelijken! – behooren tot de allermooiste grafische werken, waarop de Nederlandsche etskunst te roemen heeft.

[1]) Het is op een koperplaatje, waarvan de keerzijde gediend heeft voor een gegraveerd visitekaartje, dat in 1856 besteld moet zijn. Het koperplaatje is in het Haagsche Museum.

De techniek is wonderlijk: het vlak is overdekt met een spinragfijn netwerk van lijntjes, welker nader of verder van elkaar verwijderd zijn het effect van de voorstelling geeft in een fluweelig zwart. Het is het mysterieuze van enkele schilderijen, maar hier bereikt met het eenvoudiger middel van wit en zwart. Zien wij daaronder nu een prentje als het fascineerende meisjeskopje „Siska" (blz. 51), dan valt de verwantschap op van de etstechniek of liever van het ets-effect met dat van een uit den Londenschen tijd dateerend schilderijtje, dat denzelfden naam draagt (blz. 50).



SISKA, ETS.

Het lijkt daarom mogelijk dat Thijs, bekoord door het wonder dat hij met de uiterst fijne ets-toetsen in één kleur bereikt had, bij het benaderen van zijn dichterlijke droomen door het medium van de verf is gaan zoeken naar de éene kleur ook hier. Een feit is het althans, dat hij bij de weinige schilderijen en krijtteekeningen, die hij nog zou voltooien en welker onderwerp naar zijn eigen keuze was, in de grijze of de bruingrijze eenkleurigheid den juisten toon vond voor zijn werk. Slechts als hij, – wat slechts voor enkele kinderportretten het geval was, – aan een bepaalde opdracht moest voldoen, kwam de kleur, en dan soms weder even levendig als vroeger, terug: de kinderen Lessore, Barye Swan zijn daar voorbeelden van; ook het portret van de kinderen Westmacott, waarover ik hiervoor reeds schreef, zal aanvankelijk even kleurig geweest zijn als de andere; het heeft die kleur echter in de verschillende stadia van overschildering gaandeweg verloren.

Zoo sterk is trouwens de overgang van de kleurige kinderportretten naar de grisailles niet, omdat er een kleine serie onderling zeer verwante stukken is, welke tusschen de beide typen van het Engelsche werk een overgang vormt. Het zijn de uiterst subtiele meisjesfiguren, bijna geheel in een ragfijnen tulen sluier gehuld; die wel bruidjes, – wereldsche of



BRUIDJE, COLL. SCHELLENS, EINDHOVEN.

kerkelijke – zullen voorstellen. Waarbij wij dan weer herinnerd worden aan de eerste poging uit zijn Haagschen tijd: de Kerkbruid bij Mesdag. Twee der mooiste, min of meer pendanten, zijn in het Haagsche Gemeente Museum (blz. 56) en bij mevrouw Cohen Stuart te Londen; „Fantasie" heet een derde met twee figuren. Bij alle heeft de achtergrond het zachte, fijne grijs, waarop zich het ijle figuurtje in een lichter kleur afteekent. De sluier houdt alles omvangen in een teer waas. Dat een dergelijke teerheid toch plastisch volkomen verantwoord gegeven wordt, is weder een der bewijzen van Maris' technische vaardigheid.

Ik heb hiervóór iets gezegd over Thijs' kinderlijken eenvoud en hoe deze hem dragen kon in leven en werken. Voor het waardeeren van zijn werken is het zich instellen op deze kinderlijke natuurlijkheid dan ook noodig. Immers alleen zóó begrijpen wij zoowel de keuze der onderwerpen als den eenvoud der meestal feilloos harmonische, ongekunstelde compositie en de ongecompliceerdheid van kleur. Ook in zijn werkwijze komt hij tot uiting. Was die aanvankelijk even straf als die van zijn broer Jaap in zijn vroegen tijd, later werd zij veel losser, met een vermijding van kantigheid en scherpe lijnen; zijn schildering is uiterst direct en dun, als het ware ook in technischen zin reeds opgenomen in diezelfde mysterieuze sfeer, waarin hij zijn onderwerpen wist op te heffen. Hij gebruikte in later jaren de verf met een minimum van olie, om de doorzichtigheid te bevorderen en aan de oppervlakte een zekere rulheid te geven.

Bij die stukken, welke hij tenslotte herhaaldelijk overschilderde, heeft het niet volkomen het gewenschte succes gehad, maar bij die, welke



BARYE SWAN, GEMEENTE MUSEUM, DEN HAAG.



DE VREUGDEVOLLE WANDELING, PART. COLL., ENGELAND.

terstond zijn losgelaten, is inderdaad het luchtige immaterieele ook technisch bereikt.

Dit is zeker ook zoo in de werken der laatste periode. Beziet men de krijtteekening „Extase" (blz. 55) uit Boymans nauwkeurig, dan ziet men hoe ze opgezet is uit allerlei zeer kleine krijtstippen, met nauwelijks eenig wit ertusschen; en toch is door de gradatie in dat wit een zóó treffende karakteriseering van een gelaat, in zóó levendige actie tevens, bereikt als het in meer conventioneele teekening nauwelijks denkbaar is. Ook de groote „Schaapherderin" is een wonder van schildering. Oppervlakkig lijkt het geheele schilderij slechts één vlak van bruingrijze kleur. Maar bij een rustig beschouwen ontdekt men in steeds duidelijker omtrekken en met een steeds boeiender expressie de groote, knielende vrouwefiguur, welke voor haar schapen hoogere dan menschelijke hulp schijnt in te roepen.

Zij was voor Thijs Maris een symbolische verschijning, – een verschijning, die wij dan ook meer dan eens in zijn werk zien, niet slechts in verschillende kleinere versies van hetzelfde onderwerp, maar eveneens bijvoorbeeld in een heel andere houding als „De vreugdevolle Wandeling" (blz. 54). Het is een religieuze droom van menschenmin en vrede, welke hij in de meisjes- en vrouwefiguur belichaamd zag, zijn geheele leven door.

Een droom, – zijn geheele leven door!

Ziehier het bijzondere in Thijs Maris en zijn kunst, hetgeen hem anders heeft doen zijn dan zijn tijdgenooten onder de schilders: deze laatsten, getroffen door het Schoone van de Wereld, leefden van indruk tot



EXTASE, KRIJTTEEKENING, MUSEUM BOYMANS, ROTTERDAM.



BRUIDJE, GEMEENTE MUSEUM, DEN HAAG.



MEISJE MET VLINDERS, COLL. J. OSLER, NICE.

indruk, zich verlossend van elk dezer, hen vastgrijpende ervaringen door zich uit-te-schilderen in telkens een nieuw werk. Voor hen is elke schilderij een bevrijding, welke hen brengt naar een volgend, voor Thijs is er niet een reeks van schilderijen, maar één steeds voor oogen staand visioen, dat, – in schilderijen of teekeningen of etsen – dan van deze, dan van gene zijde, dan zóó en dan weder anders wordt benaderd.

Er zijn schilderijen, welke hem naar zijn meening niet verder brengen, – hij wil ze bijna niet als zijn werk erkennen! – er zijn er die iets van zijn visie vastleggen; er zijn er, waarmede hij twintig jaar lang telkens en telkens weer experimenteerde.

Ziet men zóó het levenswerk van den jongen, zwijgzamen, nadenkend voor zich uitzienden leerling van de Antwerpsche Academie, van den stillen zwerver door de omgeving van Parijs daarna, van den eenzamen, grijzenden zoeker op een stemmige bovenkamer in Londen ten slotte, als een moeilijke, maar edele en ondanks alles en boven alles uit vreugdevolle opdracht-vervulling, dan worden ons al zijn werken even lief; niet slechts de liefelijke en kleurrijke, maar

ook de moeilijk verstaanbare, omdat wij uit elk ervan de bewogen ziel van den kunstenaar tot ons voelen komen.

Thijs Maris, de schilder en uitbeelder, en Thijs Maris, de droomer en dichter, zijn één geworden door een technische begaafdheid, welke slechts aan weinigen in die volmaaktheid geschonken wordt. Dáár, waar wij die Eenheid als een harmonische Schepping ontdekken, gelooven wij in de aanwezigheid van het Genie.



M. MARIS DOOR JOHN. M. SWAN.

BIBLIOGRAFIE

* ARONDEUS, W., Matthijs Maris, de Tragiek van den Droom, E. Querido, Amsterdam 1939.
BERCKENHOFF, H. L., de Gids 1888.
BERCKENHOFF, H. L., Onze Eeuw 1917.
BUSCHMANN, PAUL, Burlington Magazine 1918.
* DEYSSEL, L. VAN, Thijs Maris.
* FRIDLANDER, E. D., Mathew Maris, London 1922.
GELDER, Dr. H. E. VAN, M. Maris Documenten, Oud Holland 1927.
GELDER, Dr. H. E. VAN, Inleiding M. Maris Tentoonstelling, Den Haag 1939.
† HAMMACHER, A. M., Elseviers Maandschrift 1936.
HAVERKORN v. RIJSEWIJK, P., Onze Kunst 1912, 1914, 1915, 1918, 1919.
HOLMES, C. J., Burlington Magazine 1906.
† KNUTTEL Wzn., Dr. G., Inleiding Maris-Tentoonst. Den Haag 1935/36.
* KNUTTEL Wzn., Dr. G., in: De Nederlandsche Schilderkunst, 1938.
MARIUS, G. H., Onze Kunst 1908, 1917.
MARIUS, G. H., in: Rooses Schilderboek IV 3.
MARIUS, G. H., in: De Hollandsche Schilderkunst 2de dr.
* PLASSCHAERT, A., in: XIXde Eeuwsche Schilderkunst blz. 139.
* PLASSCHAERT, A., Korte Geschiedenis der Holl. Schilderkunst, Amsterdam 1923 blz. 23, 244.
JAN POORTENAAR, Matthijs Maris, Torenreeks nr. 5, 1940.
† THOMSON, D. Croal, The Brothers Maris, Studio Special-number 1907.
* THOMSON, D. Croal, M. Maris, A Souvenir, London 1928.
VETH, Dr. JAN, in Portretstudies en Silhouetten.
ZILCKEN, PH., Peintres Hollandais Modernes, Amsterdam 1893 blz. 79.
ZILCKEN, PH., L'Art et les Artistes XII, 1910.

* Als boekwerk verschenen.
† Tevens over de beide andere broeders.

Voor de afbeeldingen op de bladzijden: 17, 20, 29, 30, 34, 37, 38, 41, 42, 43, 52, 55, 57 en 59 dank ik de eigenaars dezer kunstwerken voor hun medewerking.

De afbeeldingen op de bladzijden: 26, 27, 31, 32, 33, 35, 46, 47, 50 en 54 dank ik aan den heer Locket Thomson, kunsthandelaar te Londen, die echter niet in staat was mij de tegenwoordige verblijfplaats der kunstwerken mede te deelen.

De afbeeldingen op de bladzijden: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 28, 36, 39, 40, 44, 45, 47, 48, 49, 51, 53 en 56 zijn uit de afbeeldingen-verzameling van het Haagsche Gemeente Museum; opnamen van Jul. Oppenheim; grootendeels ter gelegenheid van de Maris-Tentoonstelling, 1935.

Van reproductie van verschillende werken uit de laatste periode is afgezien, omdat het onmogelijk bleek deze werken in boekdruk eenigszins tot hun recht te doen komen.

PALET

BREITNER

SERIE

BREITNER

PALET SERIE

EEN REEKS MONOGRAFIEËN
OVER HOLLANDSCHE EN VLAAMSCHE SCHILDERS

NEGENTIENDE EN TWINTIGSTE EEUW

BREITNER

UITGAVE VAN H. J. W. BECHT TE AMSTERDAM

BREITNER

DOOR

DR. A. VAN SCHENDEL

MET DRIE EN ZESTIG AFBEELDINGEN

DERDE DRUK



UITGAVE VAN H. J. W. BECHT TE AMSTERDAM

G. H. BREITNER

DOOR

Dr. A. VAN SCHENDEL

I

ZIJ, die hem in zijn jeugd gekend hebben, bewaren de herinnering aan een impulsieven jongen man, vaak fel en bruusk in zijn optreden, soms plotseling stug en gesloten, levend tusschen vlagen van hartstocht en moedeloosheid en steeds geheel en al door geestdrift voor zijn kunst bezeten. Achter de uiterlijke zelfbewustheid en fiere onverschilligheid verborg zich een ontvankelijke en eenvoudige, haast naïeve natuur, die zich slechts openbaren wilde in een kleinen en vertrouwden vriendenkring. Aan hem, die met zulk een uiterst gevoelig temperament bedeeld was, zou in het leven geen harde strijd onthouden worden. Zeer vroeg reeds nam die strijd een aanvang en ononderbroken moest hij zonder genade tot het einde toe gevoerd worden. De koppigheid in het vasthouden aan de eigen artistieke overtuigingen in de vroege jaren en vooral de druk van moeilijke levensomstandigheden en van een zorgelijke gezondheid waren oorzaak van een voortdurende spanning en een onrust, die een stempel op dit geheele leven zetten. Geen scherpe verbittering en geen wrok waren hier echter het gevolg van, hoeveel moeite de berusting in het lot ook gekost moge hebben. Uit de latere jaren hoort men nog verhalen over zijn goedmoedigheid en humor, ook over het steeds moeizamer werken en de geleidelijke vereenzaming, maar hoogst zelden verneemt men iets, dat duidt op het diepe leed tengevolge van den reeds zoo vroeg begonnen nedergang van zijn scheppend vermogen. Het was een verborgen tragedie, die wel smartelijk moest zijn voor een, die in zijn nog niet lang vervlogen jeugd zoo tot berstens toe vervuld was geweest van werkkracht en van verlangens naar grootschheid in wat hij voortbracht. Een zoo terughoudend en verlegen mensch had een instinctieven afkeer van het toonen van zijn gevoelens: onmededeelzaam uit beschroomdheid was hij misschien in het dagelijksche leven, maar enkel en alleen in het schilderen wilde en kon hij geven de spontane uiting en de volle maat van zijn persoonlijkheid. Zoo ooit, dan mag men van hem inderdaad zeggen dat het schilderen zijn leven was, en



ZELFPORTRET 1882. VROEGER VERZ. C. G. VATTIER KRAANE, AERDENHOUT.

aldus biedt zijn levensgeschiedenis niets buitensporigs, geen avonturen, geen geestelijke ommekeeren en geen andere belangrijke feiten dan die, welke onmiddellijk op zijn kunstenaarschap betrekking hebben.



HUZAAR, AQUAREL. VERZ. H. VAN BEEK, ROTTERDAM.

George Hendrik Breitner werd 12 September 1857 te Rotterdam geboren. Reeds in zijn prille jeugd was teekenen een groote liefhebberij, waarvan hij op de bewaarschool al zoodanig bezeten was dat de juffrouwen hem er zijn gang lieten gaan en volgens de overlevering hem, bij wijze van straf, het teekenen van begrafenissen oplegden! Uit zijn lagere-schooljaren zijn nog albums bewaard, geheel volgeteekend met oorlogstafereelen, zeegevechten, overvallen van wilden. Iets later inspireerde zijn lectuur hem tot illustraties bij Indianenverhalen, Walter Scott en Dickens. Paarden en soldaten bleven de motieven die hij het liefst en het handigst teekende. Van den Rotterdamschen teekenmeester Christoffel Neurdenburg kreeg hij lessen, ook nadat hij op veertienjarigen leeftijd de school verlaten had en eerst bij zijn vader, later bij de graanhandelaarsfirma Palthe en Haentjes op het kantoor was gekomen. De aansporingen van Neurdenburg gaven den jongen het



PORTRETSTUDIE OP PAPIER.
VERZ. DR. G. C. BOLTEN 'S-GRAVENHAGE.



ESCADRON IN DE SNEEUW. VERZ. H. STOKVIS, BRUSSEL.

verlangen schilder te worden en ondanks de tegenwerpingen van zijn vader en het ongunstig advies van den leeraar aan de Rotterdamsche teekenacademie, Robert van Eysden, bleef hij taai aan dit plan vasthouden. Eindelijk ging men er toe over het oordeel te vragen van den algemeen bekenden Charles Rochussen, den te Rotterdam wonenden specialist in het schilderen van historische en militaire onderwerpen. Deze scheen den jongen begaafd te vinden, moedigde hem aan en gaf hem den raad zijn opleiding voort te zetten aan een van de Academies te Amsterdam of Den Haag. Voor de capaciteiten van de bekende leeraren dezer instellingen, Allebé en Koelman, had hij groot respect. De uitspraak van Rochussen was beslissend, want thans werd door de familie besloten dat George aan de Haagsche Academie zou gaan leeren voor de teekenacte Middelbaar Onderwijs.

Waarschijnlijk in het najaar van 1875 begon nu de 18-jarige met ijver de lessen aan de Academie te volgen, onder leiding van den Directeur J. Ph. Koelman. Stijl- en ornamentleer kreeg hij tweemaal in de week van Gugel en Lecomte te Delft. Geregeld kwam hij in Rotterdam aan Rochussen zijn werk laten zien en deze stond hem met goeden raad terzijde en volgde met belangstelling zijn snelle vorderingen. De lessen van Koelman waren nauwkeurig en degelijk, maar Breitner voelde spoedig de behoefte aan veel eigen studie buiten de lesuren en hij begon nu in de eerste plaats naar paarden te teekenen in Haagsche stallen en in

de stadsrijschool. De schetsboekbladen, die nog uit die jaren van voorbereiding bewaard zijn, toonen hoe verrassend vlug zijn hand zekerheid kreeg en zijn teekentalent zich vormde. In 1877 slaagde hij voor het examen en terstond trachtte hij met lessen zijn brood te verdienen of een leeraarsbetrekking te krijgen, hetgeen hem echter niet onmiddellijk lukte. Hij vond trouwens dat er nog zeer veel aan zijn scholing ontbrak en bleef voorloopig de cursussen aan de Academie volgen. In deze jaren, en ook later nog, gaf een Rotterdamsch zakenman, A. P. van Stolk, een kennis van zijn vader, hem den financieelen steun en de raadgevingen die hij zeer behoefde. Met groote aandacht legde hij zich toe op het teekenen van figuren en paarden, want historieschilder worden was nog steeds zijn ideaal, en veel leerde hij ongetwijfeld ook van de houtgravures in de Engelsche geïllustreerde bladen, die in zijn kring zeer bewonderd werden. Ook heeft hij voor „Eigen Haard", het blad van Rochussen, in '79 en '80 illustraties op de houtblokken geteekend, o.a. een zeer romantische „Unie van Utrecht" (Eigen Haard, 1879 bladz. 61), waarmee hij zelf overigens niet zeer ingenomen was. Hij hunkerde er in die jaren naar, een degelijke vakkennis op te doen en dit verlangen naar grondig technisch onderricht zou hem eigenlijk zijn geheele leven bij blijven: zelfs in de jaren van zijn volste ontplooiing uit hij nog zijn spijt over zijn „gemis aan kennis". Hij wierp zich dus op de bestudeering van vormen en bewegingen en spande zich hevig in om vastheid en nauwkeurigheid in zijn teekening



VROUWENPORTRET. KON. MUS., ANTWERPEN.



ARTILLERIE IN DE DUINEN. AQUAREL. VERZ. H. VAN BEEK, ROTTERDAM.

te brengen. Zijn oude voorliefde leidde hem er nu toe in de duinen bij Den Haag de cavalerie en de artillerie op hun oefeningen te volgen en hij deed allengs een schat van ervaringen op, die hij als kostbare herinneringen in zijn schetsboeken vastlegde. Het motief van ruiters in galop of bij rust, op zonnige of bewolkte dagen, met de eindelooze variaties in houdingen, kleuren en belichtingen – dit gaat het groote thema worden van Breitner's eersten tijd. Thuis oefent hij zich veel, hij schildert en aquarelleert, soms stillevens, om geen model te behoeven nemen. In den winter '78–'79 krijgt hij opdracht om op den avond-teekencursus van het gezelschap *Ars Aemula naturae* te Leiden les te geven in pleisterteekenen en perspectief, en daar bevindt zich onder zijn leerlingen ook Floris Verster.

Inmiddels begon hij al eens het een en ander te exposeeren, onder andere een stilleven op Arti et Amicitiae te Amsterdam, en in het najaar van 1879 werd hij aangenomen als lid van het Genootschap Pulchri Studio. Hier ging hij thans geregeld 's avonds model teekenen en hier leerde hij eenige van zijn Haagsche kunstbroeders beter kennen. Hij verkeerde met De Zwart, Van der Weele, Van der Maarel, Suze Robertson, Zilcken, Isaac Israëls, in den kring van jongeren, die groote bewondering koesterden voor de generatie van hun voorgangers – de ,,Haagsche School", toen in vollen bloei – maar zelf reeds voelden andere idealen na

te streven. Vooral de echte schilderskwaliteiten van de drie Marissen en hun solide en op dat oogenblik toch zoo moderne technieken werden door den jongen Breitner hoog geschat en ook voor Mauve en De Bock had hij waardeering. Hoewel hij zich steeds meer figuur- dan landschapsschilder vond, was hij in den beginne sterk aangetrokken door het natuurgevoel van die Hagenaars; hun fijn genuanceerd schilderen in tonen, hun ruim bezien van het landschap in stemming en atmosfeer beantwoordde aan een richting van zijn eigen smaak. Zie, hoe hij in een brief van 23 Sept. 1881 aan Van Stolk schrijft naar aanleiding van de begrafenis van prins Hendrik:



ARTILLERIE IN DE DUINEN, AQUAREL.
D. SALA & ZONEN, 'S-GRAVENHAGE.

„Heden met de begrafenis heb ik heel veel mooie brokken gezien. „'t Weer was buitengewoon overeenstemmend akelig guur en grijs, „wel fijn grijs. Ik zal wel eens er iets van maken, maar 't zal moeilijk „zijn 't banale te vermijden in zoo'n ding. Toch geloof ik dat er iets „grootsch van te maken is in diezelfde toon als vandaag". [1])

Er is verwantschap in gevoel, maar er klinkt in dat „iets grootsch" een persoonlijk accent, dat wij in zijn uitlatingen van die jaren herhaaldelijk ontmoeten en dat wijst op den nog vagen maar sterken drang die Breitner bezielt en hem in wezen al van de Haagsche school doet verschillen.

Aan de Academie volgde hij nu nog de lessen van de naaktklasse en ook werkte hij voor zichzelf, maar hij deed steeds veel moeite om bij een schilder als leerling op het atelier te komen. Na het tevergeefs bij Rochussen, Sadée en Blommers gepoogd te hebben, kreeg hij eindelijk in 1880 een kans. Op het atelier van Willem Maris op Oud-Rozenburg kwam een plaats vrij en Breitner werd er voor een jaar als leerling aangenomen. Dit korte stadium moet toch voor zijn ontwikkeling van groote beteekenis geweest


STRAATJE, AQUAREL.

zijn. Al was hij niet iemand die zich licht liet beïnvloeden of die zich ook maar gemakkelijk bij anderen aanpaste, de wil om van anderen te leeren was sterk, wanneer hij voelde dat zij zijn kennis van het métier werkelijk konden vergrooten. Willem Maris, die niet koeien en eenden wilde schilderen enkel terwille van hun karakteristieke vormen, maar om het beweeglijke zonlicht, zooals het over de dieren schijnt en in den poel weerkaatst, hanteerde het penseel met een zekerheid en durf die op Breitner stellig indruk maakten. Ook hij brengt nu forscher en met breeder vegen de verf op het doek. Op het atelier bij Maris schildert hij voor het eerst een levensgroot liggend naakt.

Dan krijgt hij een opdracht, die hem met vreugde vervult. De vermaarde Mesdag was bezig aan zijn enorme Panorama van Scheveningen, bijgestaan door zijn vrouw en door Th. de Bock, en hij verzocht Breitner er de ruiterfiguren aan het strand in te schilderen. Meer dan om haar artistiek belang heeft deze opdracht beteekenis om de erkenning die er uit spreekt, van de zijde van een als autoriteit geldenden meester voor den nog zeer jeugdigen schilder. In vijf maanden tijds werd het groote gewrocht in samenwerking voltooid. Het ging Breitner financieel iets beter, hij kon voldoen aan enkele van de schulden die steeds zwaar op hem drukten en eindelijk werd het hem mogelijk in een behoorlijk eigen atelier te trekken. Juffrouw Idastraat 14 luidt thans zijn adres, het is het vroegere atelier van Apol.



WASCHVROUW AAN DE VESTE, ROTTERDAM, AQUAREL.
VERZ. C. G. VATTIER KRAANE, AERDENHOUT.



BALLETDANSERES. PARTICULIER BEZIT, UTRECHT.

Het zijn goede jaren die nu volgen, '81 en '82, jaren van ingespannen studie, van kennismaking met de oude schilderkunst, met de moderne Fransche litteratuur en met muziek, jaren van heftig enthousiasme bij de ontdekking van onverwachte schoonheden in de natuur, in den mensch en in zijn werken. Al blijven zorgen hem steeds kwellen, al voegen zich nieuwe moeilijkheden bij de oude, het gevoel in zijn kunst en in het leven te groeien geeft hem kracht en hij leert zijn eigen karakter en zijn mogelijkheden kennen: „...zoo langzamerhand begin ik aan „mezelven te gelooven, een geloof dat veel verdragen moet" [2]). Tal van ideeën vervullen hem, tal van onderwerpen trekken hem aan en vragen om een vorm, maar zijn domineerende eigenschappen, onstuimigheid en totale overgave aan zijn indrukken, doen ook hun nadeelen voelen. Zoodra de opwelling voorbij is, slinkt de werklust en verdwijnt het zelfvertrouwen, hij voelt zich aarzelen en kampt met de moeite om af te maken. Dan is het soms een lang, vertwijfeld zoeken naar een gelukkig oogenblik van hernieuwde inspiratie, waarin het werk vaak in enkele uren voltooid wordt, maar soms ook is alle drijfkracht voorgoed geweken en keert de schilder zich tenslotte ontmoedigd van een hopeloos verknoeide studie af.

Hoe heeft hij altijd in zich als een pijnlijk tekort gevoeld het



ZELFPORTRET, 1884. GEMEENTE MUSEUM, 'S-GRAVENHAGE.

gemis aan volharding en aan bekwaamheid om *af te maken*, eigenschappen die hij in veel minder begaafde collega's zoo hoog bewonderde!



TREKPAARD, STUDIE. DR. G. C. BOLTEN, 'S-GRAVENHAGE.



DAME MET KAT.

Hij draagt zijn ongeduriglieid met zich mee als een onvermijdelijk kwaad, maar in deze jaren zijn de vruchtbare oogenblikken van geestdrift en energie nog talrijk. In den zomer van 1881 ging hij naar Noord-Brabant en in de omgeving van Boxtel volgde hij de militaire manœuvres, die hem in verrukking brachten. Hij gaf er zijn oogen de kost en in zijn krabbels en nauwkeurige notities verzamelde hij veel stof voor latere composities. Op zijn atelier teruggekeerd, gaat hij aan het schilderen en aan het aquarelleeren en men ziet aan het zonlicht op de heiden, aan de koele schaduw in de dorpen hoe zijn indrukken niets van hun frischheid verloren hebben. Ook brandt hij van verlangen om portretten te schilderen, liefst damesportretten, en van groote afmetingen, hij heeft durf genoeg en ziet tegen geen moeilijkheden op, maar hij vindt niemand die hem de gelegenheid geeft. Wie zou er in dien tijd ook voor gevoeld hebben om door dien nog weinig bekenden, wat vreemden en eigenzinnigen schilder een portret ten voeten uit te laten schilderen? Niemand die hem er toe in staat achtte, ook niet zijn beschermer Van Stolk, aan wien hij begin 1882 schreef over zijn vurigen wensch „...eens een damesportret levensgroot op een doek van 2.5 Meter hoog (een goddelijke studie) te schilderen". Niet vóór 1887 kwam de langverwachte gelegenheid en werd zulk een „goddelijke studie" geschilderd: in Amsterdam poseerde Mevrouw Frenkel-Bouwmeester voor hem als Francillon. Voordien zou hij zichzelf echter nog veel te leeren hebben.

Hij zoekt zijn weg zoo goed als het gaat, steeds gestuwd door een



HET PAARD VAN MONTMARTRE. STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM.

waren drang naar grootheid, alles probeerende en haast nimmer tevreden over de resultaten. Hij heeft tal van werken tegelijkertijd onderhanden. De menschen met wie hij in aanraking komt, vinden hem opgewonden en lichtelijk ingebeeld, en het is ook in dien tijd dat men hem van twintig onderwerpen achter elkaar kon hooren zeggen: „Daar ga ik een groot ding van maken". Terwijl zijn persoonlijkheid zich zoo verrassend snel losmaakt van al wat haar bindt aan traditioneele beginselen en opvoeding, raken zijn vrienden hoe langer hoe meer in geestdrift voor die ontplooiing van een ongekende macht en breedheid, doch schrikken de meesters van de oudere generatie terug voor wat zij slechts als zinlooze ruwheid of opzettelijke grofheid aanzien. Vandaar dat zijn herhaalde sollicitaties en pogingen om subsidies te krijgen geen succes hebben. Vermakelijk is het te lezen hoe hij aan Van Stolk begin 1882 schrijft over zijn bezoek aan H. ten Kate te Amsterdam ter verkrijging van de Koninklijke subsidie, waarnaar hij voor de derde maal tevergeefs dong:

„;Zijne Majesteit Ten Kate heeft me dit jaar wel willen ontvangen „en me beloofd: „Aan mij zal 't niet liggen", natuurlijk aan mij over- „latende daarachter te voegen, „dat ge ze niet krijgt". Verder volgden „eenige vragen en gezegden die me minder steunden in 't voornemen „hem 't hof te maken dan wel hem den hals te breken en de heele subsidie „naar de maan te laten vliegen: maar gelukkig oogenblikkelijk be- „denkend de grootte waarde van een gulden, maakte ik een diepe buiging, „beval mij aan in Zijne Genade en Gunst en vertrok, niet wetend



SPELENDE MEISJES. D. SALA & ZONEN, 'S-GRAVENHAGE.

„welken indruk ik had gemaakt, maar de Goden smekend om een „goede."

Al sinds eenigen tijd had hij, die lichamelijk niet sterk was, bij tusschenpoozen te lijden gehad ten gevolge van zijn ongeregelde levenswijze. Onrust en lusteloosheid maakten zich van hem meester en ontnamen hem dan alle werkkracht. Hij werd tenslotte ernstig ziek en moest half Maart 1882 opgenomen worden in het Gasthuis, waar hij twee en een halve maand, tot 3 Juni, zou blijven. Uit een brief, dien hij van daar aan Van Stolk schreef, mogen hier enkele passages volgen, omdat ze zoo bijzonder kenmerkend zijn voor Breitner's karakter. Gedoemd tot ledigheid, drukt de schilder hier eens direct en zonder eenige litteraire pretentie, zijn gedachten bij hooge uitzondering in woorden uit, daar hem ditmaal zijn natuurlijke instrumenten, het teekengerei en de verf, vrijwel verboden zijn.

„Sedert verleden week lig ik nu uitgestrekt op mijnen rug, alle beweging behalve die mijner oogen en vingers is me ontzegd.

„Vervelen doe ik me niet. Ik overdenk veel waar ik anders misschien „niet toe gekomen was. Ik heb wat geteekend, gelezen en geschreven. „Maar ik mis ontzettend de natuur, 't buiten zijn en vooral de zon. „Ik zie haar alleen schijnen op een zinken dak vlak voor mijn raam, „op den toren en eenige aardige roode daakjes in 't verschiet en op een „voorbij drijvende wolk, gisteren bleef ze weg en bracht me 's avonds

„nog even een geelen glans „op de muur en groette me „vanmorgen bij 't opstaan „op 't bewuste zinken dak, „'t is of ze weet dat ik van „haar hou, van haar koestende gloed. Wat zal ik „blij zijn als ik ze weer kan „zien op en ondergaan, weer „kan trachten haar in 't aangezicht te zien. Een mensch „kent 't genot niet als hij „ook de smart niet gekend „heeft."

Dan, na verteld te hebben over bezoek van vrienden, over zijn bewondering voor „L'Amour" van Michelet en na wijsgeerige beschouwingen over vooruitgang en geschiedenis, de laatste bladzijde:



NEGER, AQUAREL. D. SALA & ZONEN, 'S-GRAVENHAGE.

„Mij dunkt voortbrengingskracht en verbeeldingskracht maken de „kunstenaar + een groote X. Wat hij maakt, niet hoeveel hij maakt. „Millet zegt: il faut travailler comme plusieurs nègres. Duistere woorden „die misschien meer licht geven dan 't La genie c'est la patience, van „ik weet niet wie. Ik zelf, ik zal de menschen schilderen op de straat „en in de huizen, de straten en de huizen die ze gebouwd hebben, „'t leven vooral. Le peintre du peuple zal ik trachten te worden, of „liever ben ik al omdat ik 't wil. Geschiedenis wilde ik schilderen en „zal ik ook maar de Geschiedenis in haren uitgebreidsten zin. Een „markt, een kaai, een rivier, een bende soldaten onder een gloeienden zon of in de sneeuw is net zoo goed en meer geschiedenis dan „„De nichtjes van Spinoza komen hem bezoeken vergezeld door hunne „mama".

„O! dat ik nog eens kon zeggen als Munkaczy, ik heb bijna alles „geschilderd wat ik droomde toen ik 12 jaar was, dat kan hij zeggen, „hem die ik voor de grootste schilder hou wat ze hier ook mogen „zeggen.

„Ik hoop dat u nog eens een waar schilderij van me moogt zien,



DAMESPORTRET. VERZ. H. E. TEN CATE, ALMELO.

„niet een van de velen die „ik zal moeten maken en „ook wel iets is, maar iets „waarachtigsch grootsch.

„Allemaal verspild vuur
G. H. Breitner."

Zoo weinig is dit schroomvallige jongmensch gewend dergelijke gedachten en gevoelens duidelijk en onomwonden uit te spreken, dat hij zich dra over zijn openhartigheid schaamt en verzekert: „'t spijt me dat ik „zoo'n zonderling opstel heb „verzonden". Als hij zoo denkt en schrijft, is Breitner vier en twintig en in dezen ongekunstelden brief zijn de hoofdtrekken van zijn wezen reeds geheel te vinden. De gloed van zijn scheppingsdrang en, aan het eind, de onvermijdelijke depressie, de liefde voor het zichtbare leven en het eenvoudige, allerminst cerebrale natuurgevoel, zijn hier als bij verrassing helder geformuleerd. Is het niet het programma van zijn levenswerk, die regel „...ik zal de menschen schilderen op straat en in de huizen..." waarmede hij zijn opvatting van de menschelijke geschiedenis uitlegt?

Het klinkt ons heden niet als iets nieuws in de ooren, de uitlating van een schilder, die de menschen in hun dagelijksche leven, bij hun werk, in hun steden schilderen wil, er de grootsche schoonheid van ziet en er naar streeft „le peintre du peuple" te worden, maar in het Holland van 1882 vernam men zulk een toon nog slechts bij uitzondering. Een paar jaar nog moest het duren vóór Van Deyssel gelijksoortige gedachten onder woorden zou brengen in geschriften die op de jongeren de uitwerking hadden van laaiende manifesten. Intusschen was er nog één in die dagen die, evenals Breitner, gedreven door een vreemde passie, de dingen met andere oogen bekeek dan de hem omringende schilders en wonderen zag in wat den anderen onbelangrijk scheen. Waarschijnlijk van eind 1881 dateert de kennismaking van Vincent van Gogh met Breitner en de verwantschap in smaak, die de twee overigens zoo ver-



„REGEN EN WIND". STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM.

schillende naturen bond, leidde er toe dat zij veel samen er op uit trokken, op zoek naar karakteristieke stadsgezichten en straattypen. In brieven aan zijn broeder Theo uit de jaren '82–'83 vertelt Van Gogh over zijn omgang met Breitner en er zijn zinsneden die duidelijk toonen hoe gelijke neigingen hen tot die gemeenschappelijke studie brengen:

„Tegenwoordig ga ik nog al eens teekenen met Breitner, een jong „schilder die in kennis is met Rochussen zooals ik met Mauve. Hij „teekent heel handig en heel anders weer dan ik, en wij maken dikwijls „samen typen in de volksgaarkeuken of de wachtkamer enz. Hij komt „nog al eens bij mij op 't atelier om houtgravures te zien en ik bij hem „ook." (13–2–'82) „....Breitner heeft een groot ding onder handen, een „markt waar veel figuren op moeten komen. Gisteren avond ben ik nog „met hem uitgeweest om op straat typen van figuren te zoeken om ze „dan later op 't atelier met model te bestudeeren". (3–3–'82.)

Toen Breitner in het Gemeente-Gasthuis lag, zocht Van Gogh hem op en bracht hem boeken en teekengerei. Kort daarop kwam hij zelf eveneens in het gasthuis te liggen. Breitner scheen het niet te weten en zag na zijn herstel Van Gogh slechts zelden meer. In het voorjaar van 1883 schrijft deze echter nog: „Breitner, dien ik niet in 't minst verwachtte „omdat hij indertijd den omgang geheel scheen afgebroken te hebben „kwam gisteren aanzetten. Dat deed me plezier omdat indertijd – in „'t begin van dat ik hier was – hij heel prettig was om mee te loopen. „Ik bedoel samen uit te gaan, niet naar buiten maar in de stad zelf om



STUDIEKOP, TEEKENING.
VERZ. D. HUDIG, L. JZN., AMSTERDAM.

„figuren te gaan zoeken en „aardige gevallen. Er is geen „een hier in Den Haag waar „ik mee in de stad dat ooit „heb gedaan, de meesten „vinden de stad leelijk en „gaan alles voorbij. En 't is „in de stad soms zeer mooi, „niet waar?

„Gisteren zag ik b.v. in 't „Noordeinde werklui bezig „aan 't afbreken van dat ge- „deelte tegenover het paleis, „kerels geheel wit van 't „stuiven van de kalk, met „karren en paarden. 't Was „koel, winderig weer, de „lucht grauw en er was veel „karakter in die plek".

Hun ongewone voorkeur voor menschenfiguren en plekken met karakter – met een bepaald karakter, wel te verstaan – dat is het wat deze beide kunstenaars eenigen tijd deed samengaan. Als menschen vonden zij elkander overigens eenigszins vreemd: Breitner kon later verhalen doen over Van Gogh's levensernst die hem onthutste, Van Gogh schreef ook wel eens over Breitner in deze woorden: „Om u de waarheid te zeggen was de impressie die ik kreeg van „hem toen ik hem nu weer eens zag niet erg gunstig, ik vond eer een „je ne sais quoi van teleurstelling in hem en sprak hij nog al raar over „zijn werk."

Spoedig na zijn herstel werd Breitner een betrekking als leeraar aan de Academie te Rotterdam aangeboden om er gedurende den wintercursus 1882–1883 in de laagste klassen 's avonds les in handteekenen te geven. Hij werd benoemd, hoewel hij tegen deze betrekking aanvankelijk zeer opzag, en hij verhuisde naar Rotterdam, waar hij zijn intrek nam op een kamer in de Aert van Nesstraat, daar hij geen geschikt atelier kon vinden. Ook in dezen tijd werkte hij voor zichzelf zooveel hij kon, stadsgezichten, enkele figuren en een paar portretten schilderende, maar zoodra de cursus in het voorjaar van 1883 afgeloopen was, ver-



NAAKTSTUDIE. VERZ. C. J. MAKS, AMSTERDAM.

trok hij weer naar Den Haag waar hij zich beter thuis voelde. Na eerst korten tijd weer in de Juffrouw Idastraat gewoond te hebben, verhuisde hij opnieuw en kwam nu terecht in het hotelletje van Schrijver, in de Beeklaan onder Loosduinen. Wat later kwamen ook De Zwart en Akkeringa, in '86 nog Toorop, in de Beeklaan wonen en begon men reeds te spreken van een Loosduinsche school. Tegen verwachting werd hij niet herbenoemd voor den volgenden cursus aan de Rotterdamsche Academie. Een kort verblijf in Drenthe openbaarde hem de schoonheid van het Octobersche heide- en boschlandschap en van het schilderachtige boerenbedrijf en gaf hem den smaak van het studeeren in kleine dorpen op het platteland.

Terug in Den Haag, ging hij voort hard te werken. De volle beheersching van de techniek gaf zijn werken nu een zwier en rijpheid, die om hem heen stemmen van verwondering en ontzag voor dit jeugdig meesterschap deden opgaan. Ook nu weer teekende en aquarelleerde hij op Pulchri. Mauve en Jacob Maris kwamen op zijn atelier zijn werk



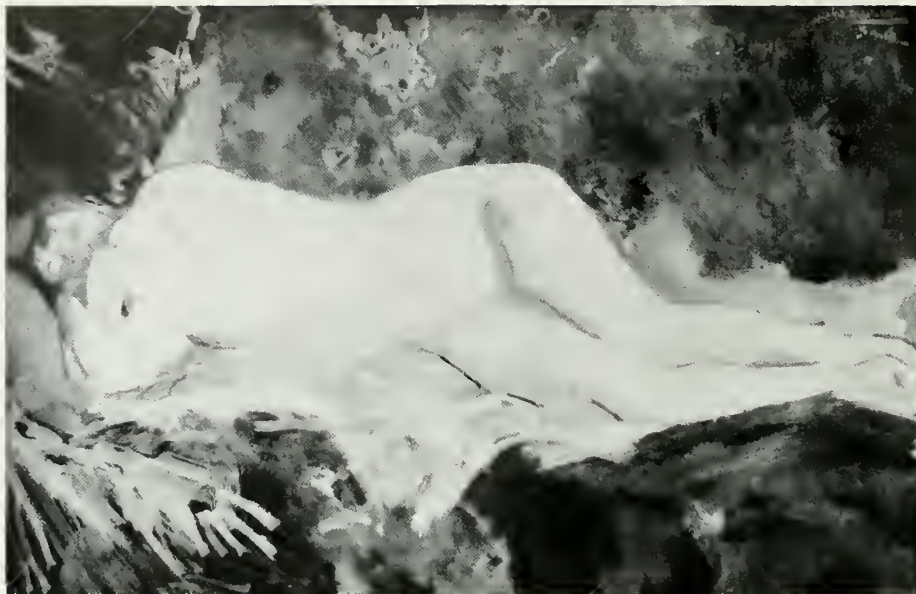
ZITTEND NAAKT MET ROODE DOEK. VERZ. A. C. VAN OMMEN VAN GUYLIK, LAREN.



STUDIE VAN LIGGEND NAAKT. STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM.

bezichtigen en vooral met den laatstgenoemde ging hij geregeld om. Uit zekere verfijningen in de kleur, soms ook uit de keuze en behandeling van enkele motieven, blijkt hoe leerzaam deze aanraking voor hem was.

In Mei 1884 gaat plotseling een lang gekoesterde wensch in vervulling. Sinds '82 sprak hij al over een studietijd in het buitenland en hij noemde toen den schilder Gérôme als den man, bij wien hij het vele leeren kon wat hem nog ontbrak. Nu gaat hij eensklaps naar Parijs om er den jongen Van Wisselingh op te zoeken en hij tracht genoeg geld bij elkaar te krijgen om het er een tijd uit te houden. „Wat mij mankeert „is de manier van schilderen, 't métier dat ik niet ken en wat ik nu zie „dat de Franschen zoo buitengewoon sterk bezitten en wat ik wel geloof „dat men hier leeren kan. Ik ben nu in Parijs, wanneer iemand die rijker „is dan ik mij hier een jaar of een half jaar (voor een paar duizend francs) „wil laten blijven, is mijn toekomst vrij wat zekerder, dan dat ik na „acht daag weer naar Holland moet terugkeeren" [3]). Het lukt hem inderdaad tot November te blijven, hij huurde er een klein atelier en werkte een maand lang op het groote leerlingenatelier van Cormon. Het is de vraag of hij daar veel kennis opdeed en merkwaardig is het te zien hoe Breitner ook in Parijs zijn lievelingsmotief uit Holland, paarden,



STUDIE VAN LIGGEND NAAKT. STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM.

steeds weer opneemt. In zijn schetsboeken keeren voortdurend de krabbels naar de zware Parijsche werkpaarden terug, en zij zijn ook het onderwerp (behalve een enkele „afbraak") van de zeldzame schilderijen en aquarellen die wij uit deze periode kennen. Het groote, geheimzinnige „Witte paard van Montmartre" (blz. 13), meegebracht uit Parijs en in één dag op de Beeklaan overschilderd om naar de Antwerpsche Wereldtentoonstelling te worden gezonden, is het indrukwekkende resultaat van dit buitenlandsche verblijf.



LIGGEND NAAKT, ETS.

Hoewel er weinig bekend is omtrent zijn Parijschen tijd, is het zeker dat hij veel ging kijken in musea en op tentoonstellingen en dat hij vooral veel werken van de Barbizon-meesters te zien kreeg. Ook reeds in Holland had hij met aandacht rondgekeken in de musea in Den Haag, Rotterdam en Amsterdam en behalve Ver-



PORTRET VAN MEVROUW FRENKEL-BOUWMEESTER ALS FRANCILLON. STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM.

meer en Fabritius, waren het in het algemeen de 17e-eeuwsche fijnschilders die hij bewonderde om hun weergalooze knapheid. In het



HET KANONSCHOT. VERZ. H. VAN BEEK, ROTTERDAM.

Mauritshuis had hij reeds vroeger naar Jan Steen gecopieerd en teruggekeerd in Den Haag, kreeg hij van een Amerikaan een opdracht om naar Rembrandt's Anatomische les van Dr. Tulp een copie te maken. Tweemaal begon hij er aan. Het exemplaar, dat nog in het Stedelijk Museum te Amsterdam bewaard wordt, is allerminst een volmaakte copie, het is veeleer een breede interpretatie van het zoo zorgvuldig geschilderde stuk. Die kunst van een schilderij tot het einde toe in alle onderdeelen doorwerkt uit te voeren begeerde Breitner nog steeds machtig te worden, en tegenover Van Stolk uitte hij de verzuchting, getuigend van grondige zelfkennis: „Ik wou dat ik wat minder *aanleg*, „*karakter, goede compositie* en *goed coloriet* had, en wat meer van dat eene „noodige *af* had."

Het oude voornemen nog eens naar Drenthe terug te keeren en er veel buiten te werken in directe aanraking met de frischheid van de natuur kon hij in 1885 ten uitvoer brengen. Hij toog er heen met zijn vriend Willem de Zwart, die in zooveel opzichten zijn smaak deelde en samen trokken zij de landwegen langs om er dezelfde boerderijen, velden en akkers te teekenen en te schilderen.

Op verschillende tentoonstellingen zond hij in deze jaren landschappen en soldatenstukken in, maar over het algemeen stond de critiek aarzelend, zoo niet beslist afwijzend tegenover de verbijsterende vrijheden die deze nieuweling zich veroorloofde. „Kladderijen" en „ware kermisproducten" waren de termen waarmee zijn stukken genoemd werden en men verweet hem door overdrijving te vervallen in een afdwaling



MANOEUVRES. PARTICULIERE VERZAMELING.

van het impressionisme, dat aldus dreigde een manie te worden. „Manie komt van Manet" oordeelde Het Vaderland! Nadat hij echter enkele malen in Amsterdam had tentoongesteld en onder anderen tevergeefs had meegedongen naar de Willink van Collen prijs, verwierf hij onder de Amsterdamsche jongeren allengs meer bekendheid. Toch was het voor iedereen een verrassing toen op de Stedelijke Tentoonstelling van 1886 te Amsterdam zijn „Gele Rijders", samen met werken van Blommers, Hilverdink en Ter Meulen, door het Rijk werd aangekocht ter plaatsing in het Rijksmuseum. Een zoo zeldzame en onverwachte officieele erkenning vestigde de aandacht van het publiek op



DANSENDE MEIDEN, TEEKENING.
FA. F. BUFFA & ZONEN, AMSTERDAM.



DE WERKVROUW. VERZ. A. P. NIELSEN, AMSTERDAM

dien nog weinig gehoorden naam van den Haagschen schilder en met geestdrift begroetten de Amsterdamsche jongelui, die hem reeds beter kenden, dit succes van den kunstenaar in wien zij een der hunnen zagen. De beweging in het intellectueele leven van de hoofdstad en de zeer karakteristieke schilderachtigheid van het stadsbeeld trokken Breitner sterk aan, maar het was bovenal de hoop eindelijk de zoo lang gezochte deugdelijke vakkennis meester te worden aan de Rijksacademie, onder leiding van den bewonderden Professor Allebé, welke hem besluiten deed naar Amsterdam te verhuizen, zooals reeds een jaar eerder de jonge Israëls had gedaan. In het najaar van 1886 verliet hij Den Haag definitief en deed hij zijn intrede in de Academie aan de Stadhouderskade.



AAN BOORD. STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM.



STUDIE VAN DRIE VROUWEN.
FA. F. BUFFA & ZONEN, AMSTERDAM.

II

Wat is er in Amsterdam gaande omstreeks 1886, dat reeds naar buiten klinkt en hier en daar opschudding veroorzaakt? Sinds enkele jaren was er iets aan het broeien en nu heeft zich helder en onverbloemd de gezindheid gemanifesteerd van een jeugd, die met ongekende felheid en grondigheid haar vermetele denkbeelden verdedigt en haar idealen verkondigt. Een kleine groep litteratoren – studenten nog – heeft zich samengeschaard onder het vaandel van een intensen, allen bezielenden



HARTJESDAG-KINDEREN. VERZ. A. P. NIELSEN, AMSTERDAM.

drang: opstandigheid. Het nieuwe en stuwende levensgevoel, ervaren als een roes door wie er in werd opgenomen, greep om zich heen, door iederen tegenstand sterker aangewakkerd, en groeide aan tot de beweging van een generatie. Er was een gemeenschappelijke overtuiging, een diep geloof aan de rechtvaardigheid van hun zending, die deze jongere Amsterdamsche kunstenaars deed samengaan ondanks hun groote verschillen en hen een tijdlang vereenigde in een zelfde geestelijke strooming, welke de beweging van „Tachtig" is genoemd.

„Tachtig" is een verschijnsel met tal van gedaanten en kan niet slechts door den naam van één kunstrichting omschreven worden. Geen van de aesthetische begrippen die in dien tijd leidend waren, noch naturalisme, noch impressionisme, noch sensitivisme dekken het in zijn geheel. Feitelijk is het een zich snel verspreidende geestes- en gemoedsgesteldheid van revolutionnair karakter, een verloochening van de traditie, een aanval op de normen, doch het is dit in niet mindere mate op maatschappelijk en moreel gebied dan op het aesthetische. In enkele jeugdige kunstenaars echter was het intense gevoel opgeweld en luid uitgesproken met de bepaalde bedoeling getuigenis af te leggen van hun eigen schoonheidsopvattingen en te geraken tot een hernieuwing van de kunst, die een ommekeer teweeg moest brengen in gansch het geestelijk leven van Holland. Er was in hen een sterke wil naar daden, er leefden in de harten grootsche verwachtingen voor een heerlijke toekomst van vrijheid: dat was de zege die zij enkel met hun eigen krachten zouden bevechten. Met enthousiasme was de stormloop ingezet tegen alle conventie en rhetoriek in de litteratuur, in naam van het goede recht van

de persoonlijkste uitdrukking van de ziel in den individueelsten en meest spontanen vorm. In verrukking werd de volheid beseft van het eigen leven. De indrukken van de tastbare en zichtbare wereld, onmiddellijke teekenen van het bestaan, werden opgetogen ontvangen en oogenblikkelijk weergegeven in al hun levendigheid en zuiverheid. Het was niet alleen de erkenning, maar de nadrukkelijke bevestiging van de schoonheidswaarde der Werkelijkheid.



VROUWEN IN DE SNEEUW. D. SALA & ZONEN, 'S-GRAVENHAGE.

Zeker was zulk een openlijke belijdenis van hun hartstocht, als de jongeren van zich gaven, iets nieuws en ongehoords in het nog zoo traag levende Holland van dat laatste kwart der 19e eeuw. Maar met welke koene bazuinstooten trachtten zij de dommelenden te wekken, hoe vurig en meesleepend was de toon van hun beginselverklaringen, hoe boordevol van zelfvertrouwen en overmoed weerklonken hun stemmen! „Wij willen Holland hoog opstooten midden „in de vaart der volken. Na Indië, na Egypte, na Griekenland, na Rome „eindelijk, na al de groote Godsgerichten onzer Germaansche beschaving, „na Dante en Milton, na de groote knielers voor onbewuste godheid, na „de vergoders der Idee en der Waereldziel, na Goethe, Shelley en Hugo, „komen wij, de getuigen van het leven, de zieners van de realiteit, de „begeesterden van het feit, de geëxtasieerden van de gewaarwording." Aldus schrijft in 1884, nauwelijks twintig jaar oud, hij die het scherpst de theorieën van „Tachtig" formuleerde, Lodewijk van Deyssel, in een opstel met den veelbeteekenenden titel „Nieuw Holland" [1]). Met den durf en de voortvarendheid der jeugd worden de zintuigen als opperste, als eenige maatstaven erkend, worden de ervaringen, opgedaan door de



DE DAM BIJ AVOND. STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM.

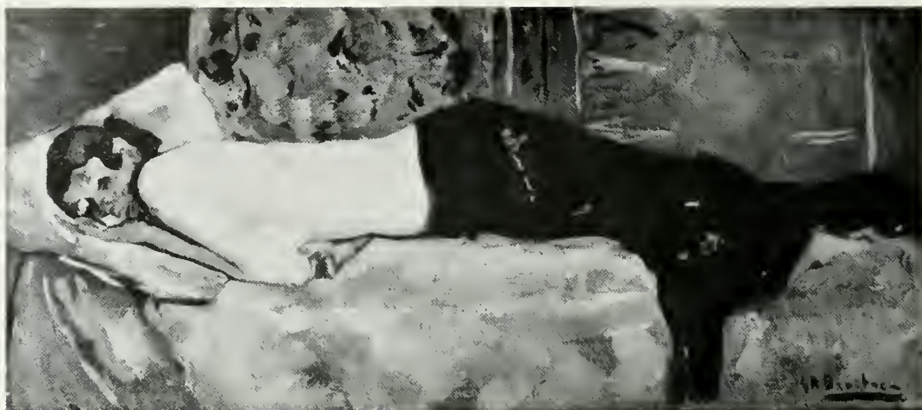
zinnen, tot de zuiverste ondervinding van de werkelijkheid geproclameerd. Die jongelui voelden zich de uitdrukking van een heroïschen tijd waarin de vreugden en ellenden geweldiger beleefd werden dan anders. Zij geloofden, dat de vervoering, aan welke zij zich zoo zonder eenig voorbehoud overgaven, bezieling zou geven aan een nieuwe kunst. „Zich uitleven" werd als een vruchtdragend beginsel beschouwd, als een voorwaarde zelfs voor hun streven. En zoo konden zij, zoekende naar felle daden, er toe komen de passie om der passie wille als de grootste daad te verheerlijken.

In October van het jaar 1886 werd door Kloos, Van Eeden, Paap, Verwey en Van der Goes een tijdschrift opgericht dat het orgaan moest zijn, waarin deze generatie haar meeningen op ieder gebied vrijelijk kon uiten. „De Nieuwe Gids" publiceerde gedichten, novellen, wijsgeerige en staatkundige opstellen en vooral ook critieken. Voor de schilderkunst bestond er onder de jonge litteratoren een zeer levendige belangstelling, zij voelden verwantschap met de richting van de Haagsche school en met de zich in Amsterdam vormende groep. Er werd druk over schilderijen gesproken en naar aanleiding van tentoonstellingen werd bewonderend geschreven over de Marissen, Mauve, de Israëlsen, Breitner, Witsen, Karsen, Verster. Het zeer nauwe verband tusschen schilders en schrijvers in de tachtiger jaren is een merkwaardig duidelijk

bewijs voor de eensgezindheid in streven van deze beide kunsten, doch het is dezen keer de schilderkunst die de leiding heeft, het zijn de schilders die door hun oorspronkelijkheid en reeds vroeg verworven onafhankelijkheid de schrijvers meevoeren en zelfs inspireeren. Zeker, ook de schilders lazen veel, en bij voorkeur de Fransche naturalistische litteratuur, waarin zij veel ontmoetten dat overeenstemde met hun eigen zienswijze op de werkelijkheid, maar zij voelden zich niet dan bij uitzondering geroepen deze romans te illustreeren of althans den geest dien zij er in aantroffen te vertolken. De schrijvers echter – en dit lag in het wezen van het naturalisme – trachtten een tijdlang met schildersoogen te kijken, poogden den schijn der dingen fijn te ontleden en minutieus te omschrijven, alsof zij met hun woorden-combinaties een zichtbare en tastbare wereld schilderen konden. Nimmer werd er zoo bewust door schrijvers moeite gedaan om hun instrument te dwingen tot het beelden van uiterlijkheden zonder verdere gedachten, een opzet, die juist sterk lijkt op het kenmerkende streven der schilderkunst. Zoo schijnt het dat de litteratuur plotseling middelen wil gebruiken die passen bij een schilderkundig doel en het baart geen verwondering meer in 1884 de theorie van het impressionisme in de letterkunde door Van Deyssel aldus uiteengezet te zien: „Door impressionistisch wordt verstaan, dat „de schijn, die de dingen aannemen voor het oog van den schrijver, „zonder nader onderzoek omtrent hun wezen, vertolkt wordt. Daarin „ligt ook de heele beeldspraak. Daarom is impressionisme alleen een „genre van beeldende kunst en is de impressionistische literatuur die,



MEISJE IN ROODE KIMONO. GEMEENTE MUSEUM, 'S-GRAVENHAGE.



KLEINE STUDIE VAN LIGGEND NAAKT. STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM.

„welke het meest de schilderkunst nadert" [5]). Wel is het teekenend voor de verhouding tusschen de beide kunsten, dat dezelfde schrijver later onomwonden verklaarde in zijn werk uit dien tijd „zijn verwant-„schap te hebben willen toonen met de groote negentiend'eeuwsche „schilderkunst" [6]). Uitvoerig en vaak diepgaand waren de debatten, wanneer de vraagstukken der kunst het onderwerp vormden van de urenlange gesprekken onder die dichters en schilders en een enkelen buitenstaander, avond op avond in de vertrouwde koffiehuizen. En zelfs de jonge schilders namen wel de pen op om hun beschouwingen neer te schrijven. Jacobus van Looy en Jan Veth, maar ook Witsen en Van der Valk (onder pseudoniem) publiceerden hun stukken in de eerste jaargangen van de „Nieuwe Gids".

Amsterdam was in die jaren een centrum waar allen samenkwamen die in zich de behoefte gevoelden iets nieuws te zeggen, ideeën uit te wisselen, theorieën te bouwen en te toetsen aan de inzichten van anderen. Er vormde zich geenszins een „school" met een eenheid van gedachten, maar er ging een onmiskenbare aantrekkingskracht uit van de plotselinge ontplooiing van al die geestelijke activiteiten, en het enthousiasme, de heilige ernst waarvan men algemeen vervuld was, werkten aanstekelijk. In een kring, zoo bruisend van levenskracht en zoo rijk aan intellectueele energie, kwam Breitner terecht toen hij definitief in Amsterdam ging wonen. Hoewel hij gansch niet cerebraal van aanleg was, en zich bij abstracte discussies steeds op den achtergrond hield, was hij spoedig nauw bevriend met de Nieuwe-Gidsers en deelde hij trouw hun uitbundig en soms woelig leven. Zij kenden hem allen, die schrijvers, als iemand die ruig kon zijn maar doorgaans gemoedelijk en ongedwongen in den omgang en zij ontdekten onmiddellijk de grootheid van zijn



MEISJE IN WITTE KIMONO. VERZ. H. E. TEN CATE, ALMELO.

schildersnatuur en de hevigheid van zijn temperament. Het was Willem Witsen, eveneens leerling op de Academie, die Breitner met hen in aanraking bracht. Van de eerste kennismaking af, in 1886, was er tusschen Breitner en Witsen die sterke band van vriendschap gelegd die tot hun dood, kort na elkaar in 1923, duren zou [7]). Witsen's trouwhartig en gul karakter maakte hem tot den waren vriend, aan wien velen wezenlijken steun te danken hadden.

Dat Breitner, een reeds zoo sterk gevormde persoonlijkheid, zich weer aan de studie wilde wijden, wekte verwondering en ontzag, en op de Academie, waar hij een loge had gekregen, was men verbluft door zijn meesterschap. Doch ook nu kon hij in het onderricht niet



MEISJE IN KIMONO, TEEKENING.
FA. F. BUFFA & ZONEN, AMSTERDAM.

vinden wat hij eigenlijk zocht en hij werd er zich steeds duidelijker van bewust dat de zoozeer begeerde kennis van het vak niet anders was dan een soort zelfbeheersching temidden van de haast onbegrensde vrijheden in de techniek, die hem krachtens zijn aanleg eigen waren geworden. En het is alsof hij nu pas, eenmaal in Amsterdam ingeburgerd, den goeden weg heeft gevonden, alsof eerst nu zijn volle werkkracht losbreekt. Terwijl hij rusteloos van het eene atelier naar het andere zwerft, van de „Pijp" naar de Oude Schans samen met Witsen, van het Oosterpark, waar hij met Israëls woonde, naar de 1ste Helmersstraat, laat hij de eigenaardige schoonheden van Amsterdam diep op zich inwerken, en raakt hij onder de bekoring van de rijpe schilderachtigheid der besneeuwde grachten, van de zwaarmoedige stemmingen der natte pleinen en straten 's avonds, van de teekenachtigheid van voorbijgangers en volkstypen. De sfeer van deze stad, waar het licht zoo sterk verschilt van de Haagsche klaarheid, heeft hij dadelijk te pakken en hij moet er van genoten hebben met zoo losse en rake vegen een impressie en een stemming te schilderen in van toon verzadigde kleuren, als de gang van drie vrouwen in den wind over een brug („Regen en Wind", blz. 17). Met een schetsboekje en conté-stiftjes in zijn zak dwaalt hij langs het water met de smalle huizen, plotseling gespannen de oogen toenijpend bij de ontmoeting van een motief en dan vluchtig de hoofdlijnen en voornaamste lichtwaarden van het geval in het boekje noteerend. De herinnering aan de snelle charges van de cavalerie verbleeken gaandeweg, wanneer hij de hijgende trampaarden op den Dam of de zware

sleeperspaarden op de bruggen beziet, wanneer hij, eenen-al oogen, kijkt naar de dansende meiden in Nes of Warmoesstraat of terloops in de schaduwen van een slop in de Jordaan het mooie kopje van een „waspit" ontdekt. Een werkkoorts bevangt hem nu en zooals steeds geeft hij zich met vreugde geheel aan deze drift over, levend op zijn zenuwen en tot het uiterste gespannen om zoo veel en zoo sterk mogelijk visueele emoties op te doen. Thuis op het atelier schildert hij studie op studie naar het naaktmodel, wild van verrukking om de onverwachte schoonheden van het lichaam, dat fonkelt in het zonlicht tegen een donkere omgeving van kleurige doeken. Hij ziet groot en eenvoudig en stoutmoedig en ieder nieuw stuk werk is hem een hartstochtelijke levensdaad.



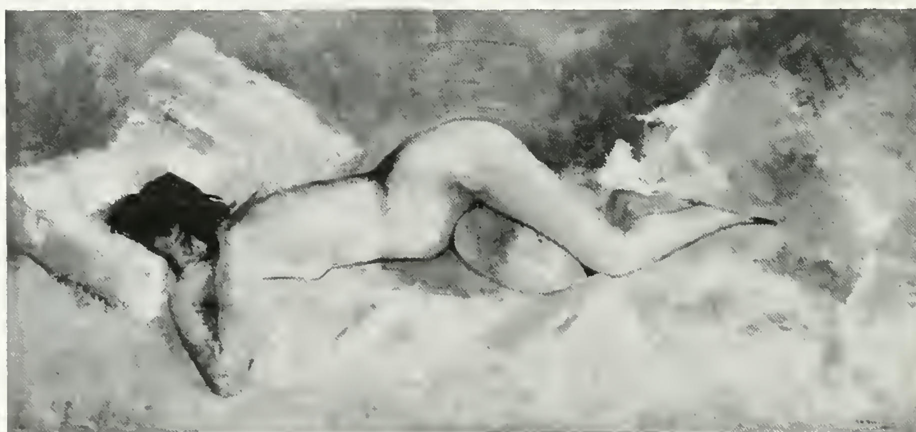
HET OORRINGETJE. VERZ. MEVR. H. WERTHEIM SALOMONSON-HIJMANS, AMSTERDAM.

Op dit oogenblik van volle ontplooiing van zijn kracht deinst hij voor geen zware opgave terug. In het ongewone gegeven van een actrice, voorgesteld in een dramatische rol, vindt hij plotseling de gelegenheid een droom van jaren geleden te verwezenlijken: nu is het hem vergund zijn geheele kracht te beproeven aan dat levensgroote damesportret, waarvan de vage omtrekken hem reeds lang voor den geest hadden gestaan. Met verbazing aanschouwde Amsterdam het portret van Mevrouw Frenkel-Bouwmeester in de gedaante van de beleedigde Francillon, zoo trots en uitdagend geschilderd in breede kleurvlakken en felle lichtcontrasten als hier nog niet gezien was. Wel is te begrijpen dat de grootheid van dit schilderij, de ongekende nieuwheid tegelijk in den opbouw en in de uitvoering, door de jongeren van toen even hoog geprezen werd als zij door de ouderen werd miskend. Tragisch



LIGGEND MEISJE IN ROODE KIMONO. VERZ. MR. H. K. WESTENDORP, AMSTERDAM.

zou het lot zijn, dat dit doek toen te wachten stond. Nadat het op de Najaarstentoonstelling van 1887 in Arti gehangen had en vervolgens voor aankoop geweigerd was door den Stadsschouwburg, werd het werk, waar hij zich zoo geweldig voor had ingespannen, door den schilder teruggenomen, met zeep geweekt en met paletmes en puimsteen afgekrabd en weggeslepen en tenslotte nog gedeeltelijk overschilderd. Een tijdlang werd het volkomen verloren gewaand, doch het kwam



LIGGEND NAAKT. FA. F. BUFFA & ZONEN, AMSTERDAM.

weer te voorschijn en zooals wij het nu kennen is het het glorieuze overblijfsel, waziger en doorzichtiger, maar nog steeds vol grootsche allure, van het vroeger zoo vast geschilderde monumentale portret (blz. 23).

De tegenkanting van de publieke opinie was heftig, want niemand was minder conventioneel en durfde het openlijker te toonen, dan Breitner, maar toch was tegen de negentiger jaren zijn naam reeds stevig gevestigd. Toen men wat gewend was geraakt aan de vrijheid, die zijn oorspronkelijkheid vormde, werd de grootheid van zijn talent wel algemeen aanvaard en zijn verschijning maakte op tentoonstellingen steeds een bijzonderen indruk. Het succes, dat hem zoo langzamerhand ten deel begon te vallen, gold voornamelijk den schilder van soldaten en paarden en den schilder van Amsterdam, want voor de krachtige figuurstukken en voor de groote naakten was, buiten den kleinen kring van vrienden en collega's, de smaak nog niet rijp.



STAAND NAAKT VOOR DEN SPIEGEL.
VERZ. A. P. NIELSEN, AMSTERDAM.

Midden in deze periode van hard en gelukkig werken, in 1892, wordt hij weer ziek en voor het herstel, dat langen tijd in beslag neemt, verblijft hij eenige maanden in Nunspeet. Maar teruggekeerd in Amsterdam, betrekt hij dan in Juni 1893 een atelier aan de Lauriergracht, in het hart



DE LAURIERGRACHT. STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM.

van die volkrijke en schilderachtige buurt, die hem reeds tal van motieven had geschonken. Geen Amsterdamsche stadsgezichten en geen Jordaanmeiden zijn echter het onderwerp van de eerste schilderijen die hij op dit nieuwe atelier maakt. Hier begint allereerst die wonderbaarlijke reeks van edele vrouwenfiguren in intérieur, de zoogenaamde „Japansche meisjes". Hij kleedt zijn model, Geesje Kwak, in bebloemde kimono's, roode, rose, blauwe en witte, en in verschillende houdingen, half zittend, half liggend op een divan met een Turksch kleed of ook wel staande voor een spiegel en een sieraad aan het oor bevestigende, laat hij het gracieuze figuurtje voor zich poseeren (blz. 31–36). In deze doeken openbaart zich plotseling een bij Breitner onverwachte zin voor intimiteit en bezonkenheid, maar in deze stilte is een tinteling van kleuren, zoo teer en pittig tegelijk, dat men wel merkt dat hier een machtige hand zich plotseling gedwongen heeft tot bedachtzamer schilderen. Dit is inderdaad weer een van die oogenblikken waarop de wil tot concentratie, tot zelfbedwang en tot studie in Breitner triomfeert, zoodat het is alsof hij zich bezint en een tijdlang zijn zoo intuïtieve en spontane schilderwijze in toom houdt. En meestal volgt op zulk een fase weer een opbloei, iederen keer sterker beheerscht, van zijn breedere manier.

Op zomeravonden en in den herfst voeren zijn wandelingen hem weer naar den Dam en naar de Munt en tusschen zonsondergang en donker, veelal ook bij maanlicht, observeert hij het zwakker worden van de



VIER AMSTERDAMSCHE „WASPITTEN", AQUAREL.

kleuren, het vervagen van de omtrekken, den laatsten gelen gloed boven de Nieuwe Kerk, en dan in de duisternis het uitstralen van de etalages in de Paleisstraat, het flauwe schijnsel van de tramlantaarns op de natte keien. Hij tracht de geheimzinnige nachtelijke schaduwen langs de grachten en het strijken van den wind over het zwarte water te teekenen. Soms, op bezoek bij vrienden, kan hij plotseling opstaan en voor het venster een effect van maanlicht door de wolken en op de daken in zijn boekje krabbelen. Er zijn motieven die hem obsedeeren en die moeilijkheden inhouden, waarmee hij een jarenlang gevecht aangaat. Hij is vertrouwd met de stad en sommige plekken en situaties heeft hij geheel in zijn geheugen geprent. Hij weet hoe een beweeglijke menigte zich over den Dam verspreidt, hoe de dienstmeisjes gearmd langs de winkelruiten gaan en hoe de aapjeskoetsiers op den bok zitten, hij kent de trampaarden bij den naam, evengoed als de koffiepiksters van de Bloemgracht en de kellners uit de „Poort" of de Hartjesdag vierende schoolkinderen. Hij beleeft het oude Amsterdam in al de stemmingen van de jaargetijden en van de uren van den dag, niet neerkijkend van een hoog en verafgelegen standpunt, doch met de menigte meegevoerd, opgenomen in de deiningen van het grootestadsgewoel, midden in de bedrijvigheid en ter plaatse aanwezig bij het werk en bij het vertier.



DE DAM. STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM

Al lang geleden had hij geschreven over zijn belangstelling voor het werk van de menschen in de stad en in deze jaren nu gaat het thema „arbeid" het middelpunt van zijn gedachten worden. Tusschen '95 en '97 ziet hij voor het eerst de bouwerijen en afbraken, de werkpaarden en heiwerkers als schilderachtige verschijningen. Hij zoekt nu meer de afbraken op, of aan den rand van de stad de plaatsen waar nieuwe woonwijken moeten verrijzen of hij trekt naar het IJ, waar men bezig is aan de fundeering van groote emplacementen. Nu eens kijkt hij door de bruske opening in de rij van oude grachtenhuizen naar de doorbraak van de Raadhuisstraat of slentert hij over het wijde terrein waar het Wilhelminagasthuis in aanbouw is, dan weer laat hij zijn blikken varen over den modderigen bouwput aan het IJ, waar de palen voor de graansilo's diep in den grond worden geslagen of zit hij bij de Oranjesluizen te teekenen naar zwoegende paarden, naar de voerlui en de heiwerkers. Hij heeft een nieuwe bekoring ontdekt in die kale open plekken dicht bij den waterkant, waar onder den ruimen wolkenhemel menschen en dieren aan een zwaar en haastig werk bezig zijn, waar gegraven wordt



ARTILLERIE OP MANOEUVRE. VERZ. VAN OMMEN VAN GUYLIK, LAREN.

en met kruiwagens en balken gesjouwd, waar tusschen de flarden rook en stoom van de ratelende heimachines de werklui in hun blauwe kielen en zware waterlaarzen hun rusteloozen gang gaan, waar de hooge masten van de heistellingen boven alles uitsteken tegen de ijle lucht. Wie had ooit te voren zóó de schoonheid gezien van dit ruwe en nuchtere werk, ver van de pittoreske hoekjes van Amsterdam's binnenstad? Slechts iemand met Breitner's aard kon de grootschheid voelen van deze oogenschijnlijk wanordelijke bedrijvigheid op de troostelooze terreinen waar vaak een gure bries over waait, een grootschheid die het landschap en het menschenwerk samen bindt.

Maar naast deze gegevens uit het rijk van den zwaren arbeid, die hij thans met zooveel lust bestudeert en schildert, nopen bestellingen en het groeiend succes hem nog tot de behandeling van onderwerpen uit voorafgaande perioden. Er volgen nog enkele soldatenstukken, rustiger van handeling en sterk van bouw, voorts nieuwe gezichten op den Dam, figuren in de Paleisstraat en op de grachten, vrouwen uit de Jordaan tegen een besneeuwden achtergrond, studies van kinderen in kleurigen Hartjesdag-tooi. Slechts zelden onderbrak hij de onverminderde activiteit door een korte reis, een enkelen keer nog ging hij naar Parijs en in '97 bezocht hij samen met Witsen en Bauer Londen. Uit niets blijkt dat dergelijke reizen zijn belangstelling voor de Amsterdamsche motieven deed verminderen. Integendeel, hij heeft een nieuw stadsdeel ontdekt, minder druk en levendig dan de dichtbevolkte Jordaan, maar even rijk aan karakteristieke plekken en ingetogener van stemming: de Eilanden en het Westerhavenkwartier. Door een bevrienden aannemer werd nu voor hem op het Prinseneiland een atelier gebouwd, vlak aan het water naast de teerpakhuizen en met uitzicht op de Nieuwe Teertuinen en op de ophaalbrug. Hier gaat hij in het jaar 1898 wonen en ter-



DE KEIZERSGRACHT BIJ DE REGULIERSGRACHT.

stond als hij zich tot het schilderen van de motieven dezer nieuwe omgeving zet, schijnt hij weder bevangen te zijn door een heimelijk verlangen naar rust en evenwicht en evenals hij vijf jaren eerder die „Japansche meisjes" te voorschijn tooverde uit een sfeer van stilte en intimiteit, zoo schildert hij ook nu met strak volgehouden aandacht een enkele kade, een breede gracht, een werf, met nauwelijks een figuurtje hier en daar, doordrenkt van een wonderlijke teederheid. Hij doorkruist zijn Eilanden-buurt en de dokken bij sneeuw en regen en onweer, overdag en 's avonds laat, het schetsboekje steeds bij de hand, nu eens teekenend de grillige silhouetten van de topgevels der oude pakhuizen of de besneeuwde stapels teervaten, dan weer de perspectieven van de Prinseneilandbrug, de bogen van het viaduct of de breede achterstevens en de forsche roerpennen der tjalken.

De tijd van den grootsten bloei is nu echter reeds voorbij. Al zal hij na 1900 nog menig meesterwerk voortbrengen, de hevige stuwkracht van vroeger is aan het tanen, het tempo wordt langzamer, een vage vermoeidheid maakt zich van hem meester en gaat hoe langer hoe zwaarder drukken. Uitingen als „na je veertigste maak je niets goeds meer", in dien tijd door de vrienden vernomen, wijzen op het toenemend gevoel van machteloosheid dat hem benauwt. De wil tot werken ontbreekt niet, maar wel de bezieling, en zonder deze wordt zijn strijd met de verven en penseelen wanhopig. Het verschijnsel van een zoo kortstondig hoog oplaaiend vuur, vroegtijdig gevolgd door een snelle

en algeheele inzinking, doet zich in dien tijd bij veel andere kunstenaars voor, het is zelfs karakteristiek voor de gansche beweging van '80. Het lijkt alsof het werken onder de hooge spanning van den vurigsten hartstocht en de geestdrift de menschen vóór hun tijd volkomen uit deed branden en hun niet meer kon overlaten dan de mogelijkheid vegeteerend voort te leven en nog lange jaren terug te zien op een voorbije periode van korte, maar intense werkzaamheid.



DAMESPORTRET. KUNSTHANDEL HUINCK & SCHERJON, AMSTERDAM.

In 1901–1902 had in Arti een groote eere-tentoonstelling van Breitner's schilderijen, aquarellen en teekeningen plaats, die een ruim overzicht gaf van het werk dat hij tot dusver gemaakt had. Het imposante geheel liet een diepen indruk na en een viertal opstellen, naar aanleiding van deze tentoonstelling geschreven, werd enkele jaren later met reproducties van de tentoongestelde werken als een kostbare publicatie uitgegeven. Hoewel hij tot 1914 in zijn atelier op het Prinseneiland zou blijven werken, was Breitner van 1903 tot 1905 in Aerdenhout gaan wonen. Uit deze jaren stammen nog een paar zeer weidsche en voldragen gezichten op de besneeuwde houtvlotten bij den Zandhoek en op het Damrak met de gemeerde schuiten, verder nog enkele goede „Afbraken", maar daarna zijn het meest oude werken die weer onder handen genomen worden, hoewel er af en toe ook nog wel een nieuw thema komt, gezichten op het Rokin, karren op het Damrak of rustende werkpaarden bij brouwerijen.

Terwijl hij tegen de vijftig loopt wordt zijn leven al eenzamer. Men



SLEEPERSKAR OP BRUG. VERZ. H. E. TEN CATE, ALMELO.

kan hem geregeld zien met zijn vrouw en een enkelen ouden vriend, schakend of domineerend steeds in dezelfde café's. Als hij niet op zijn atelier werkt, loopt hij in Amsterdam of buiten de stad rond te kijken, soms ook gaat hij nog eens in het Rijksmuseum als van ouds de technische volmaaktheid der zeventiend'eeuwsche meesters bewonderen. In 1907 maakt hij een tocht door België, in 1908 steekt hij den Atlantischen Oceaan over op uitnoodiging van de Internationale Tentoonstelling van het Carnegie Institute te Pittsburgh. Hij was weinig gewend lange reizen te maken en deze groote onderneming beviel hem maar half. Een schilderij, voorstellende een gezicht op Pittsburgh onder de sneeuw, opgezet naar krabbels in een schetsboek, het eenige stuk dat hij mee terugbracht, bleef onvoltooid (blz. 57). Er komt gaandeweg niets meer uit zijn handen en de berichten over hem worden schaarsch. In 1914 verhuist hij weer naar de Helmersstraat, van daar gaat hij later naar de Overtoom. Voortdurend door zijn ziekte gekweld, kan hij nog slechts met tusschenpoozen werken. Dan leest hij veel, zooals hij ook vroeger tusschen het werk door boeken verslonden had. Een fonds, door vrienden en kennissen voor hem bijeengebracht, verlicht hem sinds 1917 het moeilijke bestaan. Het besef nauwelijks meer op eigen krachten te kunnen leven moest hem een uiterst wrang gevoel brengen: dat ondanks alle tobberij en moedeloosheid de oude trots in hem niet geheel uitge-



PAARDEN OP DEN DAM, AQUAREL. BRUIKLEEN DRUCKER. RIJKSMUS., AMSTERDAM.

doofd was kon slechts door zijn allernaaste omgeving gemerkt worden.

De laatste jaren slijt hij teruggetrokken en in stilte. Hij, de schilder van Tachtig, heeft zijn tijd gehad met de generatie van Tachtig, en na den oorlog behooren zijn figuur en zijn glorie tot een periode die voortaan geschiedenis is. Sinds die periode heeft men veel gebeurtenissen meegemaakt, veel nieuwe kunstrichtingen zien opkomen en achterhaald worden, en aan Breitner denkt men nog als aan een verschijning uit het goede oude Amsterdam van het einde der vorige eeuw. Hij leeft voort in vergetenheid, maar wanneer zijn toestand het toelaat, tracht hij nog de teekenstiften en de penseelen te hanteeren als vroeger. Kijken, kijken naar vormen, bewegingen en kleuren is nog zijn groote lust. Zijn oogen zijn niet minder gevoelig geworden voor deze indrukken, maar zijn hand kan nu niet meer volgen. Vroeger was het of zijn vingertoppen rechtstreeks met zijn gezichtszenuwen verbonden waren, thans is dit bovennatuurlijke contact verbroken. Nog als hij op zijn ziekbed in het Diaconessenhuis ligt, verrijzen herinneringen aan de zoo vaak geziene en geschilderde Amsterdamsche gezichten en ijlings laat hij van huis doek en schildergerei komen om voor de laatste maal een sleeperskar in de sneeuw op het Rokin tegen een achtergrond van huizenrijen te zetten. Al is het niet meer dan verf uitstrijken, schilderen blijft een levensbehoefte. Thuis teruggekeerd, nu in de Bronckhorststraat, houdt hij



DE PALEISSTRAAT. RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM.

nog korten tijd het ondermijnde lichaam overeind. Op 5 Juni 1923 vindt de dood den schilder voorbereid, zittend voor zijn ezel, met het palet en de penseelen in de handen, in de houding waarin hij sinds zijn jeugd zijn strijd gevoerd had.

III

„Ik hoop dat u nog eens een waar schilderij van me moogt zien, niet een van de vele die ik zal moeten maken en ook wel iets is, maar iets waarachtigsch grootsch". Breitner's voorgevoel, toen hij dezen zin in 1882 in een brief aan Van Stolk schreef, bedroog hem niet. Hij zou gedurende het kunstenaarsbestaan, dat toen juist begon, zeer veel moeten schilderen en afleveren waarover hij zelf allerminst voldaan was, al mocht het toch als „ook wel iets" beschouwd worden. In het rijke œuvre dat hij heeft nagelaten, bevinden zich tal van stukken die hij zelf zwak vond en vaak onvoltooid liet of die voor hem slechts als studies golden, maar de waarachtige meesterwerken zijn talrijk genoeg om zijn grootheid als schilder overvloedig te bewijzen. Uit iedere periode van zijn ontwikkeling zijn er voldoende uitgewerkte schilderijen, schetsmatige studies, aquarellen en teekeningen die alle kanten van zijn buitengewone begaafdheid in den besten vorm toonen en waarop het eindelijke oordeel



DOORBRAAK RAADHUISSTRAAT, AQUAREL. VERZ. C. G. VATTIER KRAANE AERDENHOUT.

gebaseerd mag worden. Al is het moeilijk Breitner's ontwikkeling nauwkeurig vast te stellen, daar hij zijn werk uiterst zelden dateerde, toch bestaat de mogelijkheid de groote lijn te zien van de opeenvolgende veranderingen die zich in zijn smaak, opvattingen en werkwijzen voordoen. En wel is de snelle en merkwaardige ontplooiing van dit talent een boeiend schouwspel.

Kort nadat hij de academische leerjaren achter den rug heeft, tegen 1880 bij Willem Maris, wordt hij zich bewust van de richting waarheen zijn temperament hem drijft. Hij heeft op degelijke manier leeren teekenen en de aanwijzingen en lessen van Rochussen en Koelman zijn hem van groot nut geweest bij het verkrijgen van een vaste hand, die kernachtig figuren en paarden op het blad kan zetten. Maar van het echte schilderen kan hij nog niets en juist daartoe voelt hij zich sterk aangetrokken. Wat hij maakt is goed, volgens de begrippen van zijn leermeesters, maar hij zelf ergert zich aan de kleinheid en peuterigheid van zijn geaquarelleerde historische tafereelen of stadsgezichten, terwijl hij zich nog niet bij machte voelt de groote ondernemingen uit te voeren waartoe hij in zijn geest al gedrongen wordt. Nu hij echter in aanraking komt met de leidende meesters der Haagsche school, nu hij Israëls, Mauve, de Marissen, Mesdag, Tholen werken ziet, breed en flink in de verf zooals er in Holland in geen jaren geschilderd was, vat hij vlam.

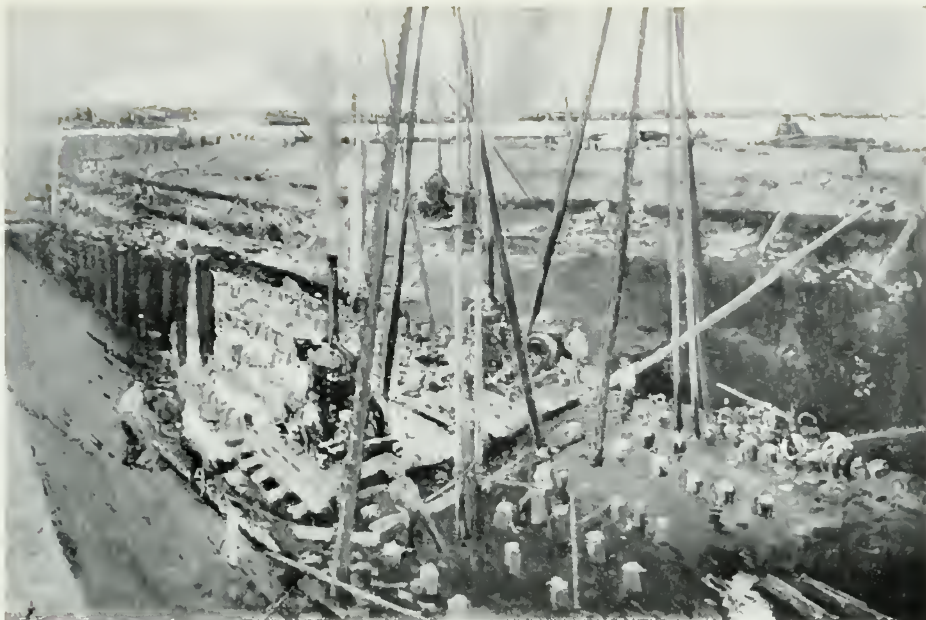


HEIWERKER, TEEKENING.
FA. F. BUFFA & ZONEN, AMSTERDAM.

Binnen korten tijd schildert hij met nog losser en raker toets dan zij zijn huzaren en artilleristen in de duinen, maar binnenshuis maakt hij in droger verf doorwerkte studies naar modellen en portretten. Zijn palet is delicaat genuanceerd en zijn kleuren zijn in hoofdzaak die der Hagenaars: veel grijzen, bruinen, okers en groenen. Hij heeft in deze jaren zeker goed gelet op Mauve en op de drie Marissen, van hen leert hij het zien van de toonwaarden in een kleur en het opbouwen van een schilderij in de harmonie van lichtschakeeringen, kostelijke lessen die hem zijn geheele leven bij zullen blijven. Bij hen ook vindt hij het voorbeeld voor de vrijere, directe hanteering van het penseel die losser en gedurfder toetsen ten gevolge heeft. Het loslaten van de vroegere geslotenheid en gebondenheid der vormen voor het nieuwe effect van een alles omvattende beweeglijkheid, dat was de overgang naar de techniek van het impressionisme die volkomen bij Breitner's aard paste. Verrassend is de snelheid waarmee hij zich nu meester maakt van zijn vak en binnen een luttel aantal jaren niet alleen volkomen zelfstandigheid verwerft, maar duidelijk toont hoe sterk de oorspronkelijkheid van zijn talent is. De afstand tusschen de wèlgeteekende, uitvoerig gedetailleerde ruitertjes van Breitner's „Rochussen-tijd" en zijn wild op den toeschouwer aanstormende cavalerie is zeer groot. Met de moeilijkheden van het uiterst ingewikkelde thema der dravende paarden of spannen artillerie, onder alle gezichtshoeken gezien en weergegeven als in een oogopslag, raakt hij weldra zoo vertrouwd dat het schijnt of hij

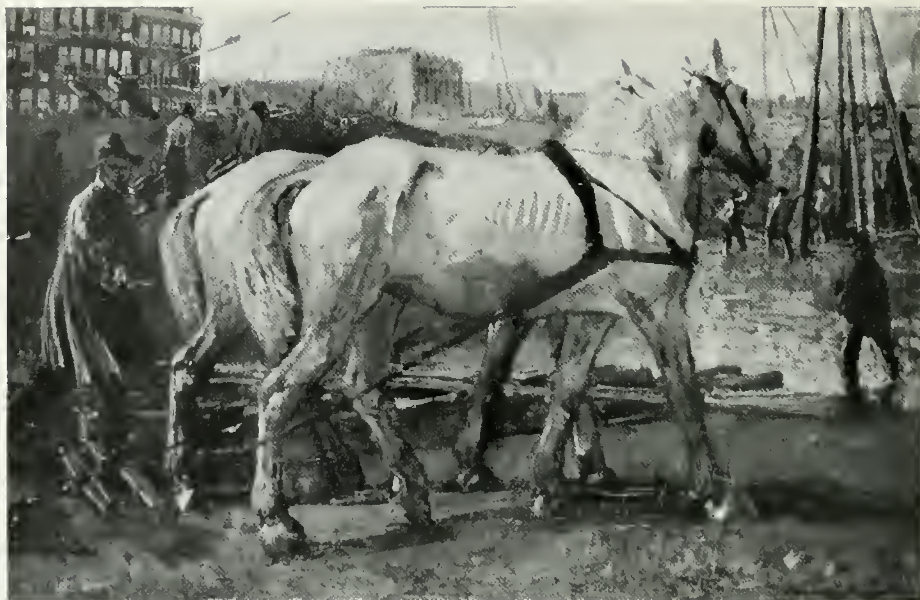


HEIWERK, SCHETS.
D. SALA & ZONEN, 'S-GRAVENHAGE.



HEIWERK BIJ HET IJ. STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM.

de virtuoos van dit genre zal worden. Maar van het oogenblik dat hij bemerkt met hoeveel gemak hij schilderen kàn, gaat hij zijn eigen vaardigheid wantrouwen, daar hij voor zich zelf het gevaar voelt van dood te loopen in oppervlakkigheid door het toegeven aan een neiging tot bravoure. Die eerlijkheid, een van Breitner's edelste karaktereigenschappen, zal hem zijn leven lang het moeilijkste pad doen kiezen, ten koste van een al te gemakkelijk succes, maar de resultaten waren die volgehouden zelftucht volop waard. Reeds uit zoo vroege soldaten- en paardenstukken, uit portretten en figuurstudies blijkt de belangrijkste hoedanigheid van Breitner's manier van zien en van werken: zijn nauwkeurige aandacht voor de hoofdzaken in het geobserveerde motief en de vereenvoudigde weergave van die hoofdzaken door feilloos geplaatste accenten. Deze houding tegenover het onderwerp typeert het wezen van den kunstenaar zooals men die ook uit zijn werkwijze kan afleiden. Meer dan de spontaneïteit van de uitvoering en het oogenschijnlijk gemak doen vermoeden zijn Breitner's werken uit veel inspanning en studie geboren. Na tal van krabbels en uitvoeriger teekeningen en kleurschetsen van de compositie of van details, soms na maanden geploeter, werden eindelijk de ware verhoudingen en het juiste evenwicht van kleur en licht gevonden en kon een schilderij in één ruk afgemaakt worden. Op zijn beste oogenblikken en als hij volkomen geconcentreerd is kan hij wel eens in enkele



WITTE WERKPAARDEN, GEM. MUSEUM, 'S-GRAVENHAGE, BRUIKLEEN TH. STOKVIS.

dagen van ononderbroken werk een stuk van het begin tot aan de laatste toets voltooien, maar andere keeren moet hij verbeten en met taai geduld het motief lang najagen om er eindelijk zóó de essentie van gevat te hebben dat hij zonder aarzeling en vol overtuiging slechts de sprekendste accenten op kan zetten. Een blik in de stapels nagelaten teekenboekjes, vol schetsjes, probeersels en notities, vaak begeleid door waardevolle aanteekeningen omtrent plaats, uur, belichting, kleur en stemming, openbaart den ongekenden omvang en de intensiteit van het werk dat aan de definitieve schepping voorafging.

Tusschen uitersten van juichende uitbundigheid en strenge zelfbeheersching golft de lijn van Breitner's ontwikkeling, sinds de jaren dat hij de heerlijkheid van het schilderen leerde kennen. Stilstand is er nooit en een gewonnen gevecht wordt spoedig door een nieuwen strijd op een ander front gevolgd. Er is uit de jaren '82 en '85 een serie zelfportretten, alle bedoeld als studies in het schilderen van een kop in verschillende wendingen en met verschillende belichtingen, die onderling vergeleken doen zien hoe ruim het terrein van zijn mogelijkheden was. Een van de vroegsten, waarschijnlijk in 1882 kort voor zijn ziekte ontstaan, is reeds dadelijk een zoo meesterlijk geschilderd zelfportret, dat het misschien zijn weerga niet heeft in gansch de Nederlandsche schilderkunst der 19e eeuw (blz. 2). Tegen een dofrooden achtergrond steken



SCHAFTUUR. BRUIKLEEN DRUCKER, RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM.

kop en bovenlichaam licht af, geheel gepenseeld in rijpe gelen, gedempte bruinen en grijzen. Zonder één aarzeling is de trotsche houding geteekend en de kop is als het ware uit een gekleurde materie forsch geboetseerd met sterke, zuiver geplaatste vegen van den harden borstel. Groot zijn de verhoudingen van de figuur in het formaat van het smalle doek. Er is iets onvergetelijks in de ongetemde hooghartigheid van de uitdrukking, iets dat denken doet aan de sombere kracht die Kloos' verzen in denzelfden tijd bezielde.

Een zelfportret van ongeveer drie jaar later vertoont een geheel nieuw streven (blz. 11). Op ongewone wijze zijdelings van onderen gezien verschijnt de figuur hier voor den atelierwand, die tot achtergrond dient. De compositie heeft nu een verrassende verfijning, de bouw is niet minder sterk, doch gecompliceerder dan in het portret van '82 en de schildering is gelijkmatiger en beheerscht. Het kleurengamma bestaat thans uit een zeer harmonieus accoord van blauw, bruin, groen en zilvergrijs, een combinatie die den schilder een prachtig evenwicht in de toonwaarden veroorlooft. Uit een zekere matheid in het coloriet zou men misschien verwantschap met het coloriet van Mauve kunnen afleiden en wellicht bestaat er verband tusschen dit werk van Breitner en het zelfportret van Mauve, dat eveneens de figuur voor den wand van het atelier vertoont.

Nu hij steeds breeder gaat zien en zijn hand zooveel vaster kan schil-



DE BROUWERSGRACHT IN DE SNEEUW. STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM.

deren, worden de traditioneele afmetingen hem te klein en hij ziet om naar doeken van grooter formaat. De omvangrijke „Cavalerie in draf" uit het Haagsche Gemeente Museum en het „Witte Paard van Montmartre" zijn beide uit 1884 en andere groote stukken worden in die dagen door hem opgezet. Merkwaardig om de volkomen overeenstemming van sentiment en schilderwijze is het „Witte paard", waar Breitner voor het eerst op grootsche wijze het probleem aandurft dat hem zijn leven lang bezig houdt: de weergave van het leven in de duisternis (blz. 13). Hier, in den drukkenden Parijschen avond, zijn feitelijk alle kleuren vervaagd en zijn er niets dan tonen overgebleven. Enkel een vermoeid wit paard, de voorste van een gansche schare, staat onbeweeglijk in den killen schijn van een gas-lantaarn. Voor ons telt niet meer de graad van naturalisme of de „humanitaire" inhoud, om welken dit stuk destijds vaak zoo hoog geprezen werd, doch ook nu mist de aangrijpend zwaarmoedige stemming, zoo fel door dit visioen van schimmen gesuggereerd, haar uitwerking niet.

Hij is in de volheid van zijn kracht als hij naar Amsterdam komt. Tevoren had hij de beschouwers reeds verbijsterd door zijn cavaleristen met een nog nooit vertoonde vaart op hen te doen af draven, nu, temidden van het geestdriftig levende milieu, is er geen thema meer dat hij niet met een nieuw oog ziet en op verbluffende wijze behandelt. In lang aanhoudende vlagen van onstuimig werken ontstaan wondere studies naar het naakt, liggend, zittend of staand in houdingen zoo onverwacht dat er de plotselinge schoonheid onvergetelijk van blijft. Het zijn alle schetsen (zelfs op de meest doorwerkte vermeldt hij dit na-



TEERPAKHUIZEN OP HET PRINSENEILAND. VERZ. C. G. VATTIER KRAANE, AERDENHOUT.

drukkelijk), in het begin nog voorzichtig afgestemd op weinig kleuren: een zwarte doek, een grijs-blauwig kussen, een wit hemd als de omlijsting voor de volle blankheid van de huid (blz. 19). Maar dan gloeien eensklaps diep en hevig het gebroken vermiljoen en het groen-geel om het lichaam, dat in volle glorie door het zonlicht beschenen op den divan ligt uitgestrekt. De omtrekken worden nu eens strak gespannen, dan bij verrassing losgelaten, zoodat het licht trilt, de verf is afwisselend vlak en dun uitgestreken of in een volle pâte opgebracht, hier is het modelé nadrukkelijk, elders verdwijnt het in de weerkaatste tinten van de felgekleurde doeken (blz. 20–22). Ontdaan van iedere academische conventie heeft Breitner terstond niet één maar een tiental nieuwe vormen gegeven aan dit oude motief. Het is alsof de indruk hem aanvliegt en alsof hij den schok met zijn geheele wezen opvangt. Dan kan hij niet anders meer dan trachten den indruk onmiddellijk in al zijn duidelijkheid te verbeelden, en zoo groeien onder zijn handen deze machtig levende gedaanten.

Zwaarder wordt zijn rhythme en hoe langer hoe sterker spreekt zijn zin voor monumentaliteit. Reeds menig vroeg werk, zelfs van klein formaat, zooals die prachtig opgebouwde aquarel „Een waschvrouw aan de Veste te Rotterdam" (blz. 9), was krachtig door deze eigenschap en ook sommige naakten kan men stellig monumentaal noemen. Een hoogtepunt is het grootsche portret van Mevrouw Frenkel-Bouw-



HET DAMRAK. RIJKSMUSEUM, AMSTERDAM.

meester, waar de figuur zoo koninklijk in het vlak staat. Niet alleen echter door de afmetingen of door de houding wordt deze monumentaliteit bepaald, doch evenzeer door de bijzondere harmonie in de compositie en door de hechte constructie van het samenstel van verftoetsen. Men ziet het duidelijk ook in kleinere stukken, als de „Werkvrouw" met haar zwarte kaper tegen een achtergrond van sneeuw (blz. 26) of in de zware „Sleeperskar op een brug" (blz. 44), en in tal van latere stukken. Juist daarom is Breitner zoo boeiend, omdat hij met groote zekerheid krachtige en stoute effecten weet te bereiken door zeer ongewone verdeelingen van het vlak, door nooit geziene afsnijdingen, door een gezichtspunt zeer dicht bij het model gekozen, steeds zonder het wèlberekende evenwicht van het geheel te verstoren. Zijn behandeling van de verf is vol variaties, hij gebruikt zoowel het paletmes, dat vlakke streken achterlaat, de harde borstels, waarmee hij gaarne de korte accenten op het doek stoot, als de zachtere kwasten en penseelen voor de vloeiender overgangen. Aldus heeft iedere toets een eigen waarde en een eigen karakter: nooit is de individueele taal der toetsen zoo belangrijk geweest als nu. Men kan een vergelijking maken tusschen dit stylistisch tijdsverschijnsel in de schilderkunst en de groote waarde die terzelfder tijd de litteratoren hechten aan het element van hún techniek, het woord. De theorieën van l'art pour l'art leidden rechtstreeks tot een verheerlijking der techniek en tot de „woordkunst",

die niet anders is dan het kiezen van woorden in het rijke palet van de taal of het scheppen van nieuwe woorden en deze naast elkaar als toetsen plaatsen en samenvoegen tot een kleur- en klankrijk beeld.



DE WERF. VERZ. MR. H. K. WESTENDORP, AMSTERDAM.

Het schilderen van Breitner is nimmer het gevolg van eenige theorie, doch alleen de zuivere uiting van een instinct. Niet omdat hij de naturalistische romans van Zola en De Goncourt gelezen heeft zoekt hij de volksbuurten op, waar de winterdagen mistroostiger, de huizen valer en het menschensoort ruwer schijnen dan elders. Hij vindt daar stemmingen die tot in het diepst van zijn wezen doordringen en zich van zijn zinnen meester maken. Men merkt dat er een aantal thema's is dat rechtstreeks beantwoordt aan diep gewortelde coloristische gevoelens; het zien van de besneeuwde gracht, van het natte plein, van de donkere straat roept onmiddellijk een bepaalde sfeer van kleur en toon in hem wakker. Een beweging, door zijn schildersoog snel opgevangen, wordt direct gedacht als een beweging met het penseel of met het krijt. De uitzwaaiende bonte rokken der meiden in den wind op de brug en bij het dansen, het sjokken van de oude sleeperspaarden, het dartele spelen van de Hartjesdag-kinderen zijn evenveel met een eigen teeken aangegeven bewegingen, die de hand altijd raak en schilderachtig neerschrijft, zooals men aan de studies in zwart krijt en pastel merken kan.

Breitner, zoo onverschrokken consequent in zijn vrije manier van werken, besefte omstreeks de negentiger jaren, toen hij een hier te lande ongeëvenaarden graad van vaardigheid in het impressionistisch schilderen bereikt had, dat het voortgaan op dezen weg onvermijdelijk en snel moest leiden tot een volkomen loslaten van den vorm, die zich zou oplossen in een dwarreling van kleurige vlekken. Hij weet zijn neiging naar het al te schetsmatige tijdig te beteugelen en zich te dwingen tot



DOORBRAAK MAISON DE LA BOURSE. VERZ. MEVR. G. H. VAN BEEK DONNER, ROTTERDAM.

nauwkeuriger observatie en tot grootere vastheid van den vorm. In de compositie betracht hij soms een strakken eenvoud (frontale grachtenstukken met een zuiver horizontale opeenvolging der plans) en aan de zorgvuldige teekening en aan het modelé besteedt hij de uiterste aandacht. Natuurlijk is er nog een verscheidenheid van forsche en schetsmatige stukken, waarin het evenwicht der toonwaarden haast altijd compleet is, maar nu vangt ook de serie zeer doorwerkte „Japansche meisjes" aan, die een zoo merkwaardige verfijning van zijn techniek te zien geven. Op doeken van vierkant of gerekt formaat heeft hij tal van keeren hetzelfde model geschilderd. Soms is zij achterover geleund in de halfschaduw van de kamer of in het warme licht van een binnendringenden zonnestraal, stil liggend met een enkele sierlijke beweging der handen (blz. 31–36). Een menigte fijne toetsjes staat te parelen op een vloeiend en vast geschilderden ondergrond. Witte en rose bloesems zijn uitgestrooid over de helroode kimono, hemelsblauwe vogels en koralen bloembladjes glinsteren op de witte zijde. De kleurige patronen van tapijt, divankleed en scherm vormen een achtergrond van mozaïek. Andere keeren staat zij rechtop voor een effen blanken wand, het gelaat en de handen in den spiegel weerkaatst, naast haar alleen een Japansch scherm (blz. 35). Wanneer zij dan een blauwe kimono draagt, zijn ceintuur en bloemen geel, ook het scherm is blauw, bruin en geel, en zoo vindt men in dit klare licht onverwachts het gamma van Vermeer. Maar



GEZICHT OP PITTSBURGH. STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM.

uit ditzelfde motief en uit een gelijksoortig gamma bouwt hij ook plotseling dat groote, zilverachtige „Naakt voor den Spiegel" op, prachtig geschilderd met breed en beheerscht gebaar (blz. 37). Nog andere naakten ontstaan in deze jaren, als de schilder zich schijnt te verlustigen in de teerheid van de vleeschkleur tegen de rijke schakeeringen van het wit.

Het is verkeerd uitgelegd als gevaarlijke gemakzucht, dat Breitner veel gebruik heeft gemaakt van fotografieën voor zijn composities. Voor een groot schilderij als de „Dam" (blz. 40) heeft hij gekeken naar twee uitstekende opnamen van Witsen [8]), waarvan hij de mise en page echter niet heeft overgenomen, maar volgens zijn eigen schetsen gecorrigeerd. Tal van gedetailleerde teekeningen heeft hij op de plek zelf van dit motief gemaakt en de foto was hem alleen thuis behulpzaam voor het verifieeren van de juiste plaatsing der ingewikkelde bouwvormen. Men mag het grootsche ruimtegevoel in dit zeer lang doorwerkte stuk dus niet toeschrijven aan de camera. Naast de bezonken interieurstukken komen in de negentiger jaren groot gebouwde composities veel voor, vaak met een element van verrassende beweeglijkheid door een plotseling oprijzende figuur (Paleisstraat, blz. 46) of diagonaal door het vlak schrijdende gestalten (Vrouwen in de sneeuw, blz. 29). Een wintersch buitenmotief werd

soms geteekend en gefotografeerd en later in het atelier, op een balkon of in het tuintje geschilderd. Nooit heeft Breitner moeite om de juiste atmosfeer in zijn stadsgezichten te treffen en zijn gevoeligheid staat open voor alle stemmingen, al hebben sommige de voorkeur. Regenachtige herfstdagen, loodzware luchten boven groezelige straten en smeltende sneeuw op daken en schuiten zijn zoo karakteristiek voor hem, dat de term „echt Breitner-weer" onder schilders gangbaar is [9]). Toch mijdt hij het zonlicht en de ruime uitzichten geenszins; er zijn zomersche grachten en blauwe hemels boven een besneeuwde stad. Het is alsof zijn palet helderder en koeler wordt als hij over het vlakke land bij het IJ kijkt, waar van den hooggelegen einder de zilveren streep van het water blinkt. Soms zijn er de figuren klein als mieren, soms zitten breed uit en massaal de heiwerkers op den voorgrond te schaften of komen de hijgende werkpaarden zoo dicht langs den toeschouwer dat hij recht op hun magere flanken ziet. De rommelige afbraken van oude huizenblokken en de bouwerijen geven hem nieuwe kleurencombinaties. Tusschen veel zwartig bruin, troebel grijs en bleek geel springt plotseling een fel accent van open rood of blauw naar voren. Soms boeit de ruigheid van het schouwspel hem zoo dat hij met korte slagen de verf op het korrelig doek brengt. Maar nieuwe stemmingen voeren eigen kleurengamma's met zich mede. De tintelende levendigheid van vroeger heeft van lieverlee plaats gemaakt voor de rust van de beschouwelijkheid. Een waas van stilte omhult de huizen aan de Brouwersgracht, de schepen die in het Westerdok te dobberen liggen, de tjalk die langs de donkere teerpakhuizen vaart. De composities zijn prachtig zuiver afgewogen en in de uiterste soberheid van kleuren is een streng meesterschap bereikt. Op de verlaten „Werf aan het Prinseneiland" (blz. 55) is geen menschelijk wezen meer te bekennen, het diep roodbruin van de gevels en daken staat tegen de omgeving van donker-grijs en wit in een harmonie van droomerige eenzaamheid. Ook op het Damrak is het stil in het zilveren licht dat van de lage regenwolken schijnt en onbeweeglijk liggen aan den Zandhoek de besneeuwde vlotten op den bevriezenden waterspiegel (blz. 54).

Na deze periode doen zich haast geen vernieuwingen meer voor, de groeikracht is aan het tanen. Een aantal jaren nog blijft het vermogen bestaan afwisselend de vroegere thema's groot en meesterlijk op te zetten en vaak genoeg bezitten zij nog vonken van het oude vuur. Maar de opgaande lijn van de ontwikkeling is ten einde en na een tusschenpoos van teren op een moeilijk verworven schat van ervaringen begint onontkoombaar de weg naar het zwijgen.

De figuur van Breitner staat in het landschap van onze schilderkunst der vorige eeuw op een afzonderlijke plaats. Voor diepgaande invloeden zelf haast ongenaakbaar, was hij ook te eenzelvig om rondom zich een school te vormen. Toch heeft zijn schilderen op veel kunstenaars een zoo diepen indruk gemaakt, dat men er de nawerking van niet mag onderschatten. Toen omstreeks 1890 de jongeren reeds nieuwe paden betraden, die leiden moesten naar een kunst met meer geestelijken inhoud, ging hij trots voort op de vaste baan die hem door zijn intuïtie aangewezen werd, en wie, vermoeid van de starheid van symbolen, weer eens met zijn zinnen de schoonheid van het schilderen wilde beleven, kon bij hem zich warmen aan den gloed van een vrij scheppend temperament. Hij was de meest hartstochtelijke, de meest onafhankelijke, die aan anderen niets te danken had en die zichzelf nooit had gespaard. Hij was een ontzagwekkend voorbeeld van grenzenloozen durf, van algeheele overgave aan het opstuwend enthousiasme, maar zijn grootsche kleur-concepties bleken een persoonlijk goed en de vermetele techniek was onnavolgbaar.

Breitner is een begrip geworden en zijn naam is synoniem met een zeker Amsterdam uit een nabij verleden. Het is het voorrecht van de groote enkelingen zóó in hun werk een suggestief beeld achter te laten dat aan geen ander dan aan hen alleen toebehoort. Wij zullen dit Amsterdam niet werkelijker kunnen zien leven dan door zijn oogen, maar het is meer dan de verbeelding van een stad: het is de eigen wereld van Breitner, waar alles van hem is omdat hij er de straten en de huizen van gevormd heeft en mensch en dier getooid heeft met een aureool van sneeuw en damp, omdat hij er het klimaat en het licht van heeft bestemd en omdat het al bezield werd door de ontroering van zijn vurig hart.

AANTEEKENINGEN

[1]) Dit en de navolgende citaten uit Breitner's brieven aan Van Stolk zijn in de oorspronkelijke schrijfwijze overgenomen uit de publicatie van dr. E. Wierssum (zie litteratuuropgave). [2]) Brief aan Van Stolk. [3]) Brief aan Van Stolk. [4]) Verzamelde opstellen, I, (2e dr.) bl. 31. [5]) De Amsterdammer, 2-X-1884. [6]) E. D'OLIVEIRA. De Mannen van Tachtig aan het woord, 2e dr. bl. 21. [7]) Enkele van Breitner's weinig talrijke etsplaten werden door Witsen voor hem gebeten. [8]) Mededeeling van den heer D. F. Lunsingh Scheurleer. [9]) F. BOBELDIJK, in „De Amsterdammer", 21 Febr. 1915.

Veel tot dusver ongepubliceerde gegevens omtrent Breitner's leven werden mij welwillend medegedeeld door verwanten en kennissen van den schilder. Hun ben ik grooten dank verschuldigd. Veth's uitvoerig opstel „Breitner's jeugd" reikt niet verder dan tot het einde der negentiger jaren, voor de periode nadien moet de geschiedenis geschreven worden met behulp van de waardevolle, maar soms tegenstrijdige herinneringen van tijdgenooten. Het bestek van dit geschrift liet niet toe uitvoerig in te gaan op bijzondere vraagstukken. Hiervoor zij verwezen naar de navolgende litteratuuropgave, welke de titels van de belangrijkste publicaties over Breitner bevat.

BOBELDIJK, F., In memoriam G. H. Breitner, Jaarboek Amstelodamum, XX, 1923.
BREMMER, H. P., Beeldende Kunst, XIII, 1925–1926, afl. 6.
BROM, G., Hollandse schilders en schrijvers in de vorige eeuw, 1927.
DRAAYER-DE HAAS, A., G. H. Breitner. Onze Eeuw, XXIII, 3, 1923, 113–120.
ERASMUS, K., G. H. Breitner. Kunst für Alle, XXVI, 1910/11, 305–311.
ERENS, FRANS, Vervlogen jaren. 1938.
HARPEN, N. VAN, Menschen, die ik gekend heb. 1928.
KNUTTEL, G., G. H. Breitner, Winterboek Wereldbibliotheek, 1928/29, 68–94.
KNUTTEL, G., De Mannen van Tachtig, Oudheidkundig Jaarboek, 1932, 87–96.
KNUTTEL, G., Geschiedenis der Nederlandsche Schilderkunst, 1938.
MARIUS, G. H., De Hollandsche Schilderkunst in de negentiende eeuw. 2e druk, 1920.
MOLKENBOER, TH., Breitner, Allebé en Derkinderen. Van onzen Tijd, II, 1901–1902, 78–87.
PIT, A., G. H. Breitner, XXe Eeuw, VIII, 1, 1902, 244–251.
PIT, A., STEENHOFF, W., VETH, J., VOGELSANG, W., George Hendrik Breitner, indrukken en biographische aanteekeningen, 1904–1908.
PLASSCHAERT, A., Beschouwingen, I, 1917.
PLASSCHAERT, A., Korte Geschiedenis der Hollandsche schilderkunst van af de Haagsche school tot op den tegenwoordigen tijd, 2e dr., 1923.
ROLAND HOLST, R. N., G. H. Breitner, Architectura, XXVII, 1923, 117.
STEENHOFF, W., Over Breitner, Nieuwe Gids, VII, 1901/02, 450–462.
STEENHOFF, W., In Memoriam. Breitner, Witsen en hun tijd. Groot Nederland, XXI, 2, 1923, 235–242.
STEENHOFF, W., G. H. Breitner, Elsevier, LXXVII, 1923, 1–10.
TIDEMAN, P., Van Israëls tot Derkinderen, Nieuwe Gids, 1894, 286.
VERSTER, C. W. H., G. H. Breitner, Onze Kunst, I, 1902, 41–47.
VERWEY, ALBERT, Breitner, Karsen en Verster. De Beweging, VII, 1, 1911, 284–289.
VERWEY, ALBERT, G. H. Breitner, Proza, deel X.
VETH, C., G. H. Breitner 60 jaar, Nieuwe Gids, XXXII, 2, 1917, 541–543.
VETH, C., Tentoonstelling G. H. Breitner in de kunstzaal C. M. van Gogh, Elsevier, LIV, 1917, 316–318.
VETH, JAN, Breitner's jeugd, Portretstudies en silhouetten, 1908.
VETH, JAN, G. H. Breitner, De Gids, 1923, III, 154–156.
WIERSSUM, E., Brieven van George Hendrik Breitner aan Adriaan Pieter van 'Stolk (1877–1887), Rotterdamsch Jaarboekje, 1935, 49–86.
ZILCKEN, PH., G. H. Breitner, 1912 (zie ook Elsevier, XI, 1896).
Tentoonstellingscatalogus, Gem. Museum, 's-Gravenhage, Nov.–Dec. 1928.
Tentoonstellingscatalogus, Palais des Beaux-Arts, Brussel, Jan. 1932.
Tentoonstellingscatalogus, Stedelijk Museum, Amsterdam, Juni–Juli, 1933.

De afbeeldingen op blz. 5, 12, 35, 36, 39, 47, 53, 55 zijn naar foto's Lichtbeelden Instituut Amsterdam, die op blz. 45, 46, 51, 54 naar foto's Rijksmuseum.

PALET SERIE

WILLEM VAN KONIJNENBURG

WILLEM VAN KONIJNENBURG

PALET SERIE

EEN REEKS MONOGRAFIEËN
OVER HOLLANDSCHE EN VLAAMSCHE SCHILDERS

NEGENTIENDE EN TWINTIGSTE EEUW

WILLEM VAN KONIJNENBURG

UITGAVE VAN H. J. W. BECHT TE AMSTERDAM

WILLEM VAN KONIJNENBURG

DOOR

DR. G. KNUTTEL WZN.

DIRECTEUR GEMEENTEMUSEUM, DEN HAAG

MET VIER EN VEERTIG AFBEELDINGEN



UITGAVE VAN H. J. W. BECHT TE AMSTERDAM

WILLEM A. VAN KONIJNENBURG

DOOR

DR. G. KNUTTEL WZN.

ACHTER de zwierige hoffelijkheid van den thans 73-jarigen Willem Adriaan van Konijnenburg voelt men de waardigheid van ernst en levenswijsheid. In een leven van vakbeoefening en overpeinzing, wijsgeerig theoretische en practisch-technische studie, heeft hij zijn inzicht in de grondslagen van het scheppen van den kunstenaar bevestigd en de technische vrijheid verworven uit te drukken, wat als Idee in hem is gegroeid, op de wijze, die hij juist oordeelt. Maar hij weet, dat het ideaal onbereikbaar blijft, dat zijn werken een streven moet zijn. Een diep gevoel van verantwoordelijkheid tegenover de hem gestelde Opgave – in den religieuzen zin van het woord – wekt in hem een schroomvalligheid, die op aarzeling lijken kan, en hem kan doen vragen naar het oordeel van anderen, terwijl de overtuiging van de juistheid van zijn grondgedachte hem weerhoudt, de meening van den ander te licht te aanvaarden.

Heel zijn arbeidzaam leven staat, met religieuze overgave, in den dienst van de kunst.

Zoo is hij de meest priesterlijke onder de kunstenaars, niet, omdat zijn kunst als voorstellingsinhoud een religieus thema zou hebben, doch omdat daarin uitdrukking wordt gegeven aan een diep religieuze levenshouding. Deze berust niet op een dogma, doch op wijsgeerig inzicht. Reeds vroeg kwam hij tot een wijsgeerig-aesthetisch besef, dat voor hem werd tot richtsnoer in de geestelijke verwarringen van onzen, aan problematiek zoo rijken tijd. Eerst langzaam echter bezonk het in hem tot een systeem, dat hij kon formuleeren in zijn in 1916 verschenen boek: „de Aesthetische Idee".

Dit opent met deze belijdenis van het kunstenaarschap: „Het wonderlijk verwekken, om wonderlijk te vergaan, wil in wonderbaarlijkheid wezen en het bewuste, als realiteit onvolmaakt, tot hemelsche vreugde, tot idealiteit volmaken." Om dan voort te gaan: „Het mystische in eigen innerlijkheid, door den aesthetischen zin als harmonie geopenbaard,



LIMBURGSCH LANDSCHAP, 1888.
VERZAMELING Ir. F. A. KOK, DEN HAAG.

beweegt het leven van de bepaaldheid en onbepaaldheid der realiteit naar de zelfbepaaldheid der idealiteit, het samenvattend zelfbegrip der levensidee, en voleindigt het, als eenheid van gebondenheid en ongebondenheid, in het verhevene der bezinning, de aesthetische idee." Hierop sluit deze beschouwing over „Het Harmonische" aan: „Des levens hoogste voortreffelijkheid „De Schoonheid", in natuurvorm, zeden en kunst geheiligd, als natuuropenbaring met de ontvouwing van den aesthetischen zin vereenzelvigd, is des levens innigste vertrouwelijkheid, de heldere spiegel der waarheid en stelt, in het onvergankelijke wezen der natuur geworteld, levensmogelijkheid naar geest en lichaam, in geestelijke en stoffelijke eenheid, als harmonischen samenhang."

Zoo krijgt het scheppen van den beeldenden kunstenaar dubbelen grondslag, eenerzijds de stoffelijke waarneming, „realiteit ter bewustwording van des levens contouren", anderzijds de hoogere wetmatigheid, zooals deze zich openbaart in de ideale schoonheid, in de harmonische orde, en wel bepaaldelijk in de mathematische orde.

„In de regelmatige mathematische figuur geeft het samengaan van de regelmaat met de verscheidenheid, het gevoel van oneindigheid, en is symbool van onbeperkte verscheidenheid. Gelijk de aesthetische zin de stof, die aan haren aard beantwoordt tot de aesthetische stof verheft, zoo zijn de mathematische figuren en de vormen uit deze afgeleid, of aan deze verwant, aesthetische figuren. De aesthetische figuren zijn symbool van noodwendigheid, van eigen harmonische innerlijkheid of evenwicht.



DE HERTEN, 1898. MUSEUM KRÖLLER-MULLER, DE HOOGE VELUWE.

Het evenwicht in eigen innerlijkheid weerklinkt in de harmonie. De harmonie, hoe verschillend het gebied waarop zij betrokken is ook wezen moge, is tot evenwichtigheid in verhoudingen, tot rhythme terug te brengen.

Het rhythme, hoewel zelf niet het wezen der harmonie, zelf niet de bindende eenheidsfactor, maar een gevolg, is toch de meest tastbare, innige verbinding met het diepste leven en alzoo eene zuivere weerspiegeling der innerlijkheid. Zoo zullen ook in de schilderkunst de aesthetische verhoudingen in stof, kleur, toon, licht, vorm en voorstelling als rhythmische verhoudingen van den gemoedstoestand, van het geheele leven, geëerd worden, doel worden en stijl-scheppend wezen.

En, indien voor sommige verhoudingen voorkeur bestaat, en eindelijk eene boven alle het grootste aanzien verwerft, zou dit op grond moeten wezen, dat zij met het wezen van de levensharmonie, ja, met het wezen van den geheelen cosmos in den innigsten samenhang is.

En dit gelooven in de waarde der verhoudingen, het eeren van het rhythme, is een gelooven aan absolute verscheidenheid in de eenheid van het Zijn; eene verscheidenheid, die in harmonische eenheid en in rhythmische betrekking is, eene verscheidenheid, die bij het kleinste aantal gevormd zal wezen door twee factoren en dan in de verhouding van de uiterste en middelste reden, in de „sectio aurea" zijne eenheid of besluit vindt.

En de verscheidenheid, de zich immer hernieuwende verscheidenheid,



DE HERTEN, DETAIL

het bewegende leven, vindt in de schilderkunst hare bepaling in de voorstelling.

De voorstelling zal overeenkomstig haar karakter aan een bepaald rhythme de voorkeur geven.

De voorstelling kiest een rhythme, dat vloeiend is of scherp, statig en gedragen, in liggende rust, in gestrekte lijnen, den cirkel, hun aller eenheid als hare begrenzing erkennend.

Aldus zal de voorstelling zich in verscheidenheid van vorm door de gelijkheid van de figuren heen bewegen en ter wille van eigen karakter als verscheidenheid, de verscheidenheid in de figuur accentueeren; en de figuur zal de verscheidenheid rhythmisch, dat is in gelijkheid van vorm accentueeren en beide factoren zullen samengaan in eenheid van accent" (blz. 197–204).

Aan dit boek zijn twee andere kunsttheoretische studies voorafgegaan. Langzaam is de kunstenaar doorgedrongen tot de volledige klaarheid in deze wijsgeerig-aesthetische problemen. En zooals opperste verzorgdheid in volledige overgave hem voor zijn kunstscheppen een absolute eisch is, drijft de behoefte aan de zuivere afwerking en den verzorgden vorm hem ook in deze geschriften tot dien statig priesterlijken en gepolijsten schrijfstijl, die zijn boek de bekoring, maar ook zijn mindere toegankelijkheid geeft.

Penteekeningen luisteren het geschreven woord op. Zij begeleiden het betoog, tekst en teekeningen verduidelijken elkaar wederkeerig. Vele zijn analyses van eigen werken en geven daardoor een helder inzicht in de werkwijze en de bedoelingen van den kunstenaar.

Deze grondslag voor zijn werk werd geen gemakkelijk toe te passen en telkens weer gereed liggende formule, doch een zware en onontwijkbare opgave, een ideaal programma, in welks dienst hij zich gesteld heeft.

Daardoor is hij een eenzame in dezen tijd van effectbejag langs den kortsten weg en van het kunstwerk als spontane gevoelsuiting; een op zich zelf staande, wiens streven en wiens werk echter heen zal reiken over den roep van den eigen dag.



TEMPELBOUW, 1908. VERZAMELING VAN KOOTEN KOK, DEN HAAG. 135 170

Op welhaast virtuoze wijze beheerscht hij de weergave van de stof. Maar dit is slechts hulpmiddel voor het bereiken van het doel; dat eischt den inslag van de Rede, van den Geest.

Hoe prachtig en bekorend ook de scheppingen kunnen zijn, die geboren worden uit de drift, in den roes van den hartstocht – het zijn de ontladingen van het geprikkeld zinneleven van den kunstenaar, en blijven slechts zinnebekoringen, wanneer niet de schepper geleid wordt door de hoogere Rede. Deze kan hem door het wonder der intuïtie geopenbaard zijn – dan kan óók het werk, ontstaan onder de scheppingsdrift van den door zijn passie gedreven geïnspireerden kunstenaar tot kunstwerk worden opgeheven; daar staat tegenover, het werk van dien kunstenaar die, door aanleg en temperament daartoe bestemd, de inspiratie verwerkt en tot klaarheid brengt, sublimeert door de kracht van zijn Geest, dwingt zich te voegen naar wat zijn wijsheid en zijn inzicht hem als juist hebben leeren kennen. Doch ook bij dezen werkt de Inspiratie door; want ieder afzonderlijk probleem, iedere detailoplossing wordt opnieuw door de Inspiratie, zij het onder voortdurende contrôle van den Geest, afgewikkeld.

De Inspiratie is het mysterie, dat den eersten grondslag van het kunstwerk (en van elk geestelijk scheppen) legt en het omrankt tijdens het ontstaan met den luister van ondefinieerbare schoonheid, tevens het diepsteigene van den kunstenaar; de Rede echter bestuurt den drang volgens de wetten der harmonie en der orde, tot het vastgevoegde, bovenpersoonlijke kunstwerk.

Het scheppen is het ver-wezen-lijken, het verstoffelijken van het geestelijke, maar even goed het vergeestelijken van de stof. Altijd is het strijd tusschen Geest en Stof. Het is een onderwerpen van de stof aan den geestelijken wil van den kunstenaar. De eenvoudige weergave is slechts het eerste stadium van deze worsteling. Daarna begint eerst, maar op een ander niveau, de ware scheppingsstrijd, dan ontstaat eerst het kunstwerk, door de stileering.

Deze strijd tusschen Geest en Stof is niet slechts de inhoud van het scheppen van Van Konijnenburg, doch ook het thema van zijn kunst – het is het steeds weer door hem behandelde motief; hij schildert het epos van dezen eeuwigen kamp.

Met de stileering als kernprobleem van zijn werk plaatst Van Konijnenburg zich als typisch vertegenwoordiger van zijn tijd.

Want dit probleem beheerscht de kunst van allen, die, omstreeks 1900 jonge menschen, streefden naar vernieuwing en verdieping: de verhouding tusschen natuur en kunst, tusschen den verschijningsvorm en de uitbeelding. De simpele weergave bleek niet het doel van de kunst – doch wat dan wél?

In de wijze van beantwoording van deze vraag ligt het verschil tusschen Van Konijnenburg en de meerderheid van zijn tijdgenooten: namelijk, dat hij daar zeer beslist een positief antwoord op heeft gegeven; dat hij zich, al spoedig en voorgoed, bewust was van zijn opgave en van den weg, dien hij gaan moest, om zijn taak te vervullen – niet, dat formuleering van opgave en werkwijze hem dadelijk duidelijk waren, maar als een hooger, intuïtief weten, waar zijn scherpe verstand, zijn critisch-onderzoekende geest in den loop der jaren de formuleering voor hebben gevonden.

Dit geeft aan zijn gestadige ontwikkeling vastheid en doelbewustheid, zonder verwarrende beïnvloeding door modestroomingen en leuzen.

De zekerheid van doel en de bewustheid van zijn Taak, legden hem de weergalooze discipline in zijn vakbeoefening op. Door nooit aflatende studie en oefening heeft hij zijn aanleg tot volledige beheersching van de techniek ontwikkeld, van het ambacht van schilder en teekenaar. Doch zijn doel ligt altijd verder dan het bereikbare, dan het kunnen.



DE CENTAUR, 1908. ATELIER W. A. VAN KONIJNENBURG.

Elke nieuwe opgave leidt tot de eeuwige worsteling tusschen Geest en Materie – steeds weer op andere wijze.

II

Willem Adriaan van Konijnenburg werd 11 Februari 1868 te 's Gravenhage geboren, waar zijn vader hoofdambtenaar bij den Rijkswaterstaat

was. Zijn moeder, een jonkvrouw Vrijthoff, was een Limburgsche; de familie had bezittingen in de omgeving van Meerssen. De kunstenaar heeft tot 1923 een pied à terre aangehouden in het schoone Limburgsche heuvelland en ook daarna is hij nog menigmaal naar die streken getrokken. Tusschen zijn geboortestad en het Geuldal verdeelt zich zijn leven.

Als klein kind maakt hij knipsels; als hij nog op de lagere school is, zit hij 's morgens om 6 uur al in de duinen te teekenen – in de les vielen dan de kinderoogen wel toe. Maar bij zijn moeder – zelf begaafd en fijnzinnig teekenares – vond hij begrip en liefdevolle leiding bij deze eerste pogingen. Als hij 15 jaar is, in 1883, ontstaan reeds goede landschappen. In 1885 behaalt hij, na anderhalf jaar aan de Haagsche Academie te hebben gewerkt, de acte Middelbaar Onderwijs teekenen. Spoedig daarop heeft hij reeds 15 leerlingen!

In 1886 gaat hij voor langeren tijd naar Meerssen, waar hij veel buitenstudies schildert, die op het atelier worden uitgewerkt.

Vóór 1890 is de nauwelijks 20-jarige schilder reeds in staat op vrije en forsche wijze uitdrukking te geven aan zijn kunstopvattingen. Nog uit 1886 een paar portretstudies, breed en spontaan van allure, krachtig van belichting en levendig van expressie. Maar het zijn vooral de *Limburgsche landschappen* (blz. 2 en 11), die voor dien tijd typeerend zijn. Men kan er eenige aansluiting in vinden op de Fransche kunst, die hij bij Goupil in Den Haag bewonderde, maar van navolging van een bepaalden meester is geen sprake. Théodore Rousseau, wiens gloedvolle en geheimzinnige „kudden koeien in de Jura" hij bewonderd heeft in de verzameling Mesdag, heeft een diepen indruk op hem gemaakt – maar zijn bedoeling is anders. De diepe, warmbruine en gele kleur, met fluweelige groene toetsen, het sterke blauw van een hemel, de forsche toets, die den vorm meer aanduidt dan uitdrukt, mogen zich bij de kunst der Fransche meesters aansluiten, de nadrukkelijke bedoeling van een ruimtelijke constructie, het zich bezighouden met de lineaire compositie als probleem, is zijn eigen idee en wijst reeds dan op de vraagstukken, die al spoedig aan zijn scheppen ten grondslag gelegd zullen worden.

Van belang is, wat Van Konijnenburg zelf mij medegedeeld heeft over zijn verhouding tot de oudere Haagsche meesters. Elken Zondagmorgen bezocht hij een atelier. Dan toonden Mesdag, Jacob of Willem Maris, Israëls, Blommers, De Bock, de oude Bisschop, Van de Sande Bakhuysen, Sadée, Colenbrander hun werken. „Zij hadden (schrijft hij) nooit iets aan te wijzen of mede te deelen. Het voorbeeld, door eigen oogen hun arbeid te bezien en de sfeer van hun werken, hun ijver, hun persoonlijkheid, waren de eenige factoren tot opvoeding – aldus wel een voordeel –



61 × 55

ALBERT PLASSCHAERT, 1919. GEMEENTEMUSEUM, DEN HAAG.

leerzaam, maar indirect. In directen zin waren zij geen paedagogen. – Veel teekenen naar de natuur, vlijtig zijn en ga zoo voort – waren de steeds terugkeerende wenken, die ik altijd trouw heb opgevolgd van mijn jeugd tot den ouderdom.

Zij zelf waren in een te groot probleem, als men wil in conflict, om in vollen omvang de overtuigers en voorlichters te zijn. Het leven over de geheele linie in die dagen ontplooide zich op een breeder gestelden grondslag. Zij hadden in zich een instinctief voorgevoel van een breeder gestelde dracht der kunst en poogden in hun eenvoudige onderwerpen en het klein en eenvoudig genre daarvan te getuigen. Dit conflict komt

in hun van afmeting groote werken door de disharmonie tusschen onderwerp en voordracht (het groote gebaar bij klein geval) volkomen aan het licht. Ziet de groote schilderijen van Mauve, Mesdag, Jacob Maris, Willem Maris, vooral uit den tijd, toen hun kleur nog niet opgelicht en helder was geworden. In de vaart naar groot monumentaal voelen met minder goede onderwerpen hebben kunstenaars als Bosboom, Gabriël, Weissenbruch een kleiner aandeel gehad. Zij hadden dan ook in die dagen een kleine reputatie, maar hun werken zullen hun recht van bestaan langer bevestigen en ook de kleine werken van de anderen hoog doen aanslaan. (Eerst in Breitner komt dat streven tot werkelijken vorm.) Echter tot volmaking zijn die kunstenaars gekomen in de zeer aaneengesloten uiting der aquarelleerkunst.

In deze werken is goed maat gehouden en inderdaad een voortreffelijke en volledige harmonie bereikt in onderwerp, doel, opvatting en techniek.

Zonder paedagogen te zijn was toch van hen te leeren."

Wanneer men het decennium van 1890–1900 in Van Konijnenburgs ontwikkeling overziet, blijkt die periode, in veelsoortig en afwisselend scheppen, de voorbereiding op hetgeen tot stand zal komen.

De schilderwijze verandert, wordt vloeiender, lichter en kleuriger. Een werk als de in 1893 voltooide *Maasbrug* is in zijn pittige en meer aanduidende dan uitbeeldende uitdrukkingswijze impressionistisch van opvatting. De blonde toon stemt overeen met wat menig ander schilder in dien tijd zoekt.

Uit dien tijd is ook het *Portret van zijn zuster*, in het Gemeentemuseum: voor een fijnen blauwgrijzen, zeer breed en los getoetsten achtergrond de jonge vrouw in goudgele japon, zittend, met de handen in den schoot. Hier is de schilderwijze bijna zwierig, maar de vormgeving, de modeleering vast en resoluut. Zeer fijn is het gezicht even in toon geschilderd. Een schoone en bekoorlijke verbeelding in impressionistischen geest.

Iets later (1898) schildert hij een werk van geheel ander karakter, dat als een eerste complete samenvatting beschouwd kan worden: *de Herten*, in het Museum op de Hooge Veluwe (blz. 3 en 4).

Hieraan is veel voorafgegaan – veel natuurstudie, maar ook veel overleg. Hier, voor het eerst, een naar een scherp bewust aesthetisch principe gebouwd schilderij, waarin natuurvorm en voordracht zich voegen moeten naar de Idee van den kunstenaar.

Het is het tijdvak van het Symbolisme; de Haagsche Kunstkring, in 1891 opgericht, waar Toorop, Prikker, Van Daalhoff, Et. Bosch, Moulijn, Van Hoytema samenkwamen, was een brandpunt van deze



82 — 131

LIMBURGSCH ROTSLANDSCHAP, 1910. VERZAMELING VAN KOOTEN KOK, DEN HAAG. (BRUIKLEEN STED. MUSEUM AMSTERDAM).

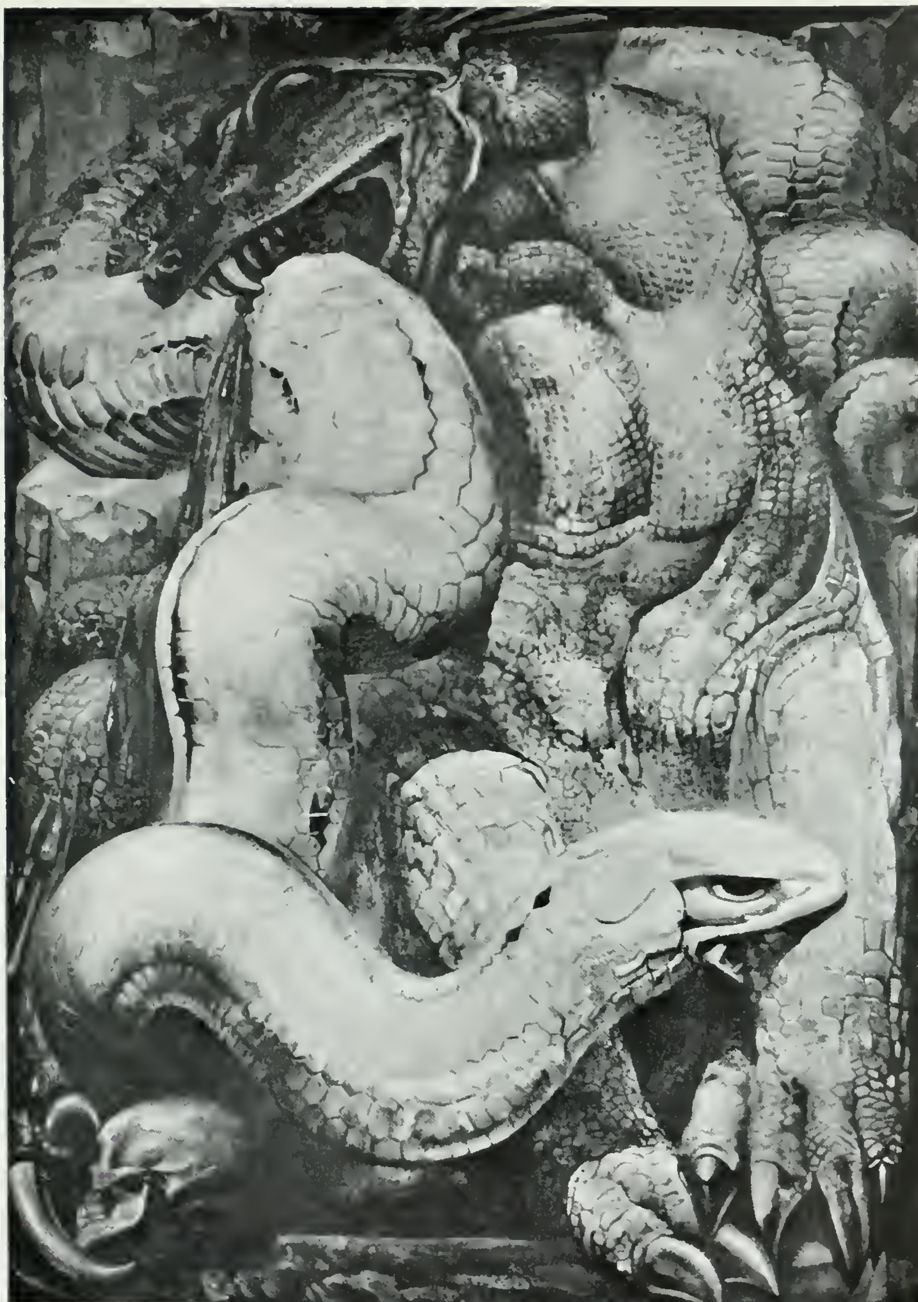


61 × 54
DE MOEDER VAN DEN SCHILDER, 1912. VERZAMELING VAN KOOTEN KOK, DEN HAAG.

en andere stroomingen, strevend naar een kunst, in den dienst van de Idee. Van dezen kring was Van Konijnenburg al spoedig een toonaangevend lid.

Het was een geestelijke gistingsperiode – en voor menig kunstenaar, die toen zijn beste werken geschapen heeft, blijkt die sfeer van geestelijke spanning en uitwisseling van Ideeën buitengewoon vruchtdragend te zijn geweest.

Dat is de sfeer, waar een geheel op zich zelf staand werk als de Herten, als product van een verdiept besef van het wezen van de beeldende kunst,



140 × 95

NATURA INTEGRA, 1912. VERZAMELING VAN KOOTEN KOK, DEN HAAG.
(BRUIKLEEN GEMEENTEMUSEUM).

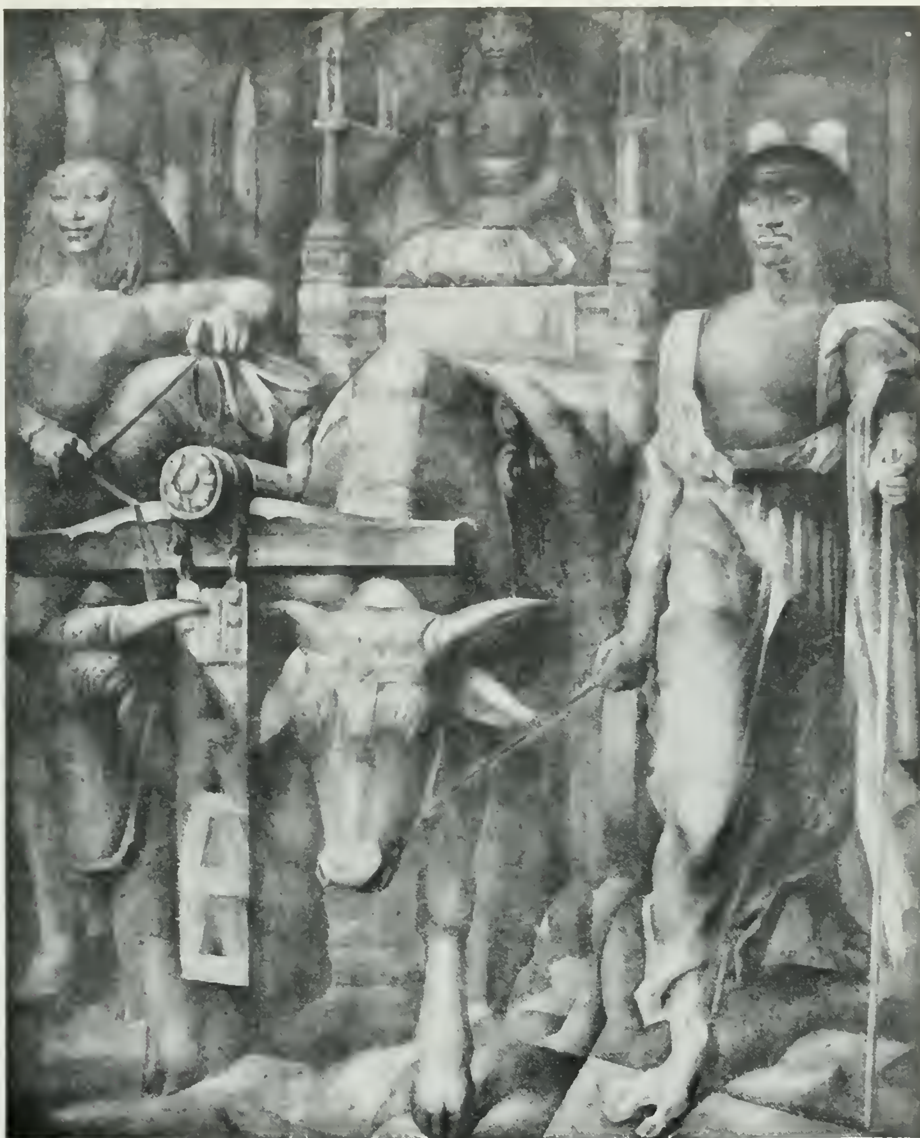
kon ontstaan. Geheel op zich zelf staand: het sluit zich zoomin aan bij de impressionistische als bij de symbolistische styleerende kunstrichting dier



95 × 80

DE KUS, 1912. VERZAMELING VAN KOOTEN KOK, DEN HAAG.
(BRUIKLEEN GEMEENTEMUSEUM).

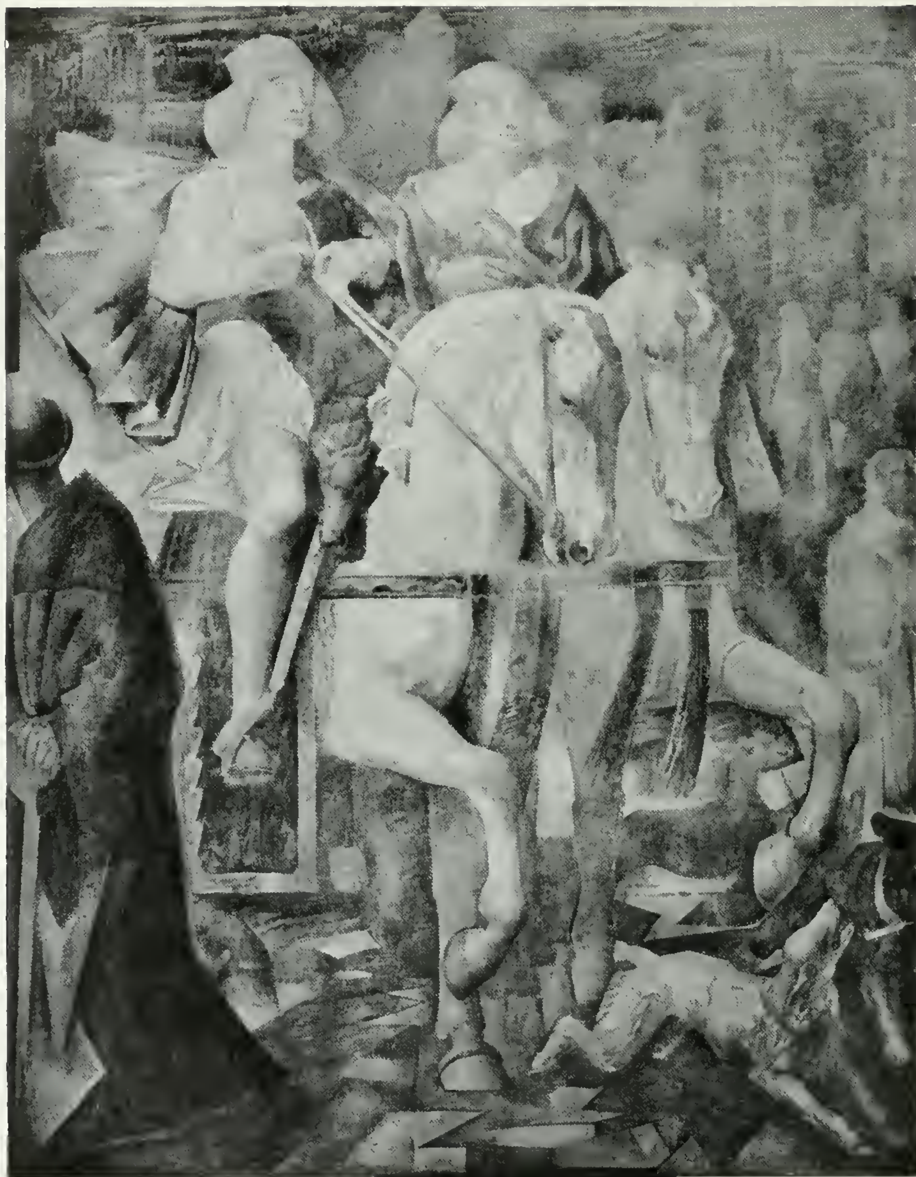
dagen. Ook de opkomende monumentale kunst brengt haar styleering in samenhang met de door de voorstelling uitgedrukte Idee. Maar de voorstelling op het schilderij van Van Konijnenburg, herten onder een zwaren noteboom, symboliseert geen abstract begrip. Toch is hier stileering tot een buitengewoon monumentale werking. Deze brengt alle elementen van de voorstelling binnen het vaste, primaire kader van de streng lineaire compositie, een constructieven grondslag op een be-



104 × 86

DE MAJESTEIT DER SLAAFSCHHEID, 1913. VERZAMELING VAN KOOTEN KOK, DEN HAAG. (BRUIKLEEN GEMEENTEMUSEUM).

trekkelijk eenvoudig schema van horizontalen en verticalen, terwijl de kunstenaar met fijnen tact alle starheid heeft vermeden door elkander telkens opheffende afwijkingen. Zoo heeft hij nergens den natuurvorm geweld aangedaan – deze is uiterst scherp uitgebeeld, met een synthetisch groot en eenvoudig zien van alle onderdeelen. Dit berust op een tweede principe van deze kunst, niet minder wezenlijk voor de monumentale



107 × 90

DE WITTE RUITERS, 1913. VERZAMELING VAN KOOTEN KOK, DEN HAAG.
(BRUIKLEEN GEMEENTEMUSEUM).

werking: deze vaste en synthetische vormgeving heft de verschijning uit boven het eenmalige geval tot het typische en essentieele.

Dit is de eerste groote daad van Van Konijnenburg geweest.

Hij heeft zich hier op voorbereid in zeer uiteenloopende opgaven. Hij werkt in die jaren, kort voor 1900, veel voor opdrachten; hij treedt



DR. P. C. BOUTENS, 1914.

met geestige *lithografische prenten* op in de Kroniek en in de Nederlandsche Spectator. Ook van deze, meestal in uiterst korten tijd te voltooien composities, maakt hij zich nooit lichtvaardig af. Het meest opvallende is, bij een vergelijking dier teekeningen onderling, hun steeds wisselend stijlkarakter. Dit is geen wispelturigheid, doch veeleer een bewijs van de groote veelzijdigheid van zijn kunnen en van den ernst van zijn studie; hij stelt zich het probleem, voor iedere hem gestelde opgave den gepasten vorm te vinden.

Dan het *reclame-werk*. Hier is de voornaamste opdrachtgever de reederij Fop Smit en Co. Daarvoor aquarelleert of schildert hij op doek encadrementen voor de dienstregeling. Deze werken zijn thans in het Haagsche Gemeentemuseum. Het valt op, hoeveel werk de schilder van deze



79 × 135

SINT JORIS, 1916. VERZAMELING VAN KOOTEN KOK, DEN HAAG.
(BRUIKLEEN STED. MUSEUM, AMSTERDAM).

opgaven heeft gemaakt. Van 1897 is een grootsche decoratieve omlijsting in sepia, zwaar en vol van teekening. Mercurius en Neptunus stijgen op hun fantastische zeemonsters op uit dicht ineengestrengelde waterplanten ter weerszijden van het vak voor de dienstregeling. Een verrassend vlotte en zekere teekening, met zuiver gevoel voor ornamentaal-sierende stileering en grondige kennis van de planten zelf. Het volgend jaar een compositie, van opvatting geheel anders, zich aansluitend bij de Herten. Twee zwarte zwanen drijven langs een groote gele dotterbloem; boven hen het leege vak; maar een der vogels houdt in den snavel den stengel van een dotterbloem uit een plant die boven langs het vak is geschilderd. In deze, met olieverf op doek geschilderde compositie heeft de kunstenaar het decoratief karakter weten vast te houden, gecombineerd met vaste, nadrukkelijke en plastische vormuitbeelding.

Hierop volgen verwante ontwerpen met insectenmotieven. Verrassend is daarbij zijn kennis van deze dieren. Maar het laatste van deze reeks is weer geheel anders: een reiger aan den rand van het water; aan de overzijde de oude Merwederuïne: dunner en vlotter geschilderd, iets meer een natuurtafereel, maar in den strakken lineairen opbouw uit horizontalen en verticalen, tot een zuiver uitgewogen harmonische compositie gebouwd.

III

In de eerste jaren van de 20ste eeuw is Van Konijnenburg nog sterk door de problematiek van zijn kunst in beslag genomen. Studies in

mathematiek wisselen af met studies naar de natuur, en philosophische bespiegelingen. Hij formuleert zijn denkbeelden in verschillende geschriften: in 1908 schrijft hij „Het wezen der schoonheid", in 1909 „De waarde der impressionistische schilderkunst", in 1910 „Het karakter der eenheid in de schilderkunst". Naast deze theoretisch-aesthetische verhandelingen, die dan in 1916 afgesloten worden met „De aesthetische Idee", vindt hij een belangrijk en voor hemzelf instructief arbeidsveld



SINT JORIS. DETAIL.

in de Mimespelen „Schoonheid en Duivel" en „Waarheid en Chimère" (van conventie tot schepping), die hij in 1907 en 1909 voor den Haagschen Kunstkring samenstelt. In dit decennium stelt zich zijn kunst definitief in den dienst van de verbeelding der Idee.

Daarbij moet de teekening een steeds voornamere plaats gaan innemen – de teekening als vormbepalend element. Een constructeur als Van Konijnenburg behoeft deze, zoowel voor de constructie van den totalen opbouw, als voor de uitbeelding van ieder afzonderlijk detail. De compositie wordt sterk beheerscht door het centrale motief. Zijn grootsche ruimten staan steeds in een nadrukkelijke verhouding tot dat motief, – een van de „spanningen" in Van Konijnenburgs kunst, van de „tegenstellingen", waaruit zijn kunst is opgebouwd, in nadrukkelijk contrast tot de hem voorafgaande kunst der Haagsche school.

Deze jaren brengen Limburgsche figuur-composities; in 1904 de *ossenwagen met voerman* in een straat, in 1905 *de herder*, in 1906 *de herderin*, beide met schapen, maar ook een dergelijk tafereel met geiten. Het is karakteristiek voor dezen kunstenaar, dat hij een motief, dat hem bezighoudt, meermalen, met geringe verschillen herhaalt – soms ook na jaren weer opneemt. Het gaat niet om de uitbeelding van het motief, doch om het aesthetische probleem. Daarom is ook niet steeds het eene werk de definitieve vorm en het andere een voorstudie, doch kunnen beide voor den kunstenaar gelijkwaardige oplossingen zijn.

In deze groote schilderijen is de figuur met de dieren op den voorgrond monumentaal en overheerschend. Het zijn gestalten in rust, monumentaliseeringen van de bezonkenheid in het bestaan van deze menschen, die hun leven doorbrengen, eenzaam, in de wijde openheid van het veld met hun stomme dieren. De kleur krijgt een bijzondere waarde; een materie als van dof email, met diepe, verholen glansen. Zeer fijn zijn de wijde verschieten, blank met teere schakeeringen.

De ossenwagen, forsch, met krachtig lichteffect geschilderd; de onverbiddelijk vaste vormgeving der details schijnt losgelaten voor een werkwijze, waarbij de afzonderlijke vormen meer in elkaar overgaan. Er is romantische stemming in dat doek; dan, elf jaar later, keert dezelfde compositie terug in een potloodteekening van geheel ander karakter: in zeer blanken toon gehouden, is nu elke vorm zeer zuiver en nadrukkelijk verantwoord, maar zonder de naar voren dringende plastische werking van het hoofdmotief: ossen en wagen. Nu zijn de elementen van de compositie aaneengeregen, tezamengesnoerd door het machtige nieuwe kunstmiddel: de mathematische structuur en de strenge stileering. Tusschen deze beide stijlvormen in vermoedt men bestudeering van de grondbeginselen van de kunst der Egyptenaren.

Intusschen zijn werken ontstaan van completer uitspraak over de bedoelingen van den kunstenaar; deze vinden hun bekroning in Tempelbouw en Centaur, beide uit 1908.

Als een inleiding tot de Tempelbouw is de teekening uit hetzelfde jaar: de Bouwmeester, waardoor tevens de bedoeling van den kunstenaar naar voren komt: de architect, de „tempelbouwer", de constructeur van de behuizing des Geestes, als leider der menschheid.

De Bouwmeester: hij troont als een machtige, door de kracht van zijn Idee domineerende gestalte, nadrukkelijk Egyptisch van type, vóór het naar achteren geschoven tafereel, waar links drijvers hun ossenwagens met materiaal opstuwen naar den machtigen tempelbouw, die in geweldige bouwblokken den achtergrond vult; rechts drommen arbeiders en slaven; twee naakte mannen, naaste helpers en leiders bij den bouw, staan, op den rug gezien, in gesprek op de treden van den zetel van den architect; deze houdt met de rechterhand de teekenrol, in de linker de passer; zijn blik peilt vorschend de verte; de gesloten mond, de rechte neus, de forsche kin spreken van sterken wil. – Een vlugge, bijna schetsmatige teekening, die de bedoelingen van den kunstenaar echter duidelijk uitspreekt. Daarbij treedt het constructieve element sterk naar voren: enkele constructielijnen zijn blijven staan; men bemerkt hoe de bouw van deze voorstelling vast verankerd ligt in een zorgvuldig overwogen lijnenschema.



149 104

DE OVERGAVE, 1917. GEMEENTEMUSEUM, DEN HAAG.

De Tempelbouw (blz. 5): dezelfde compositie, maar naar rechts vergroot: het Egyptische afgodsbeeld, de liggende ram met de zonnenschijf



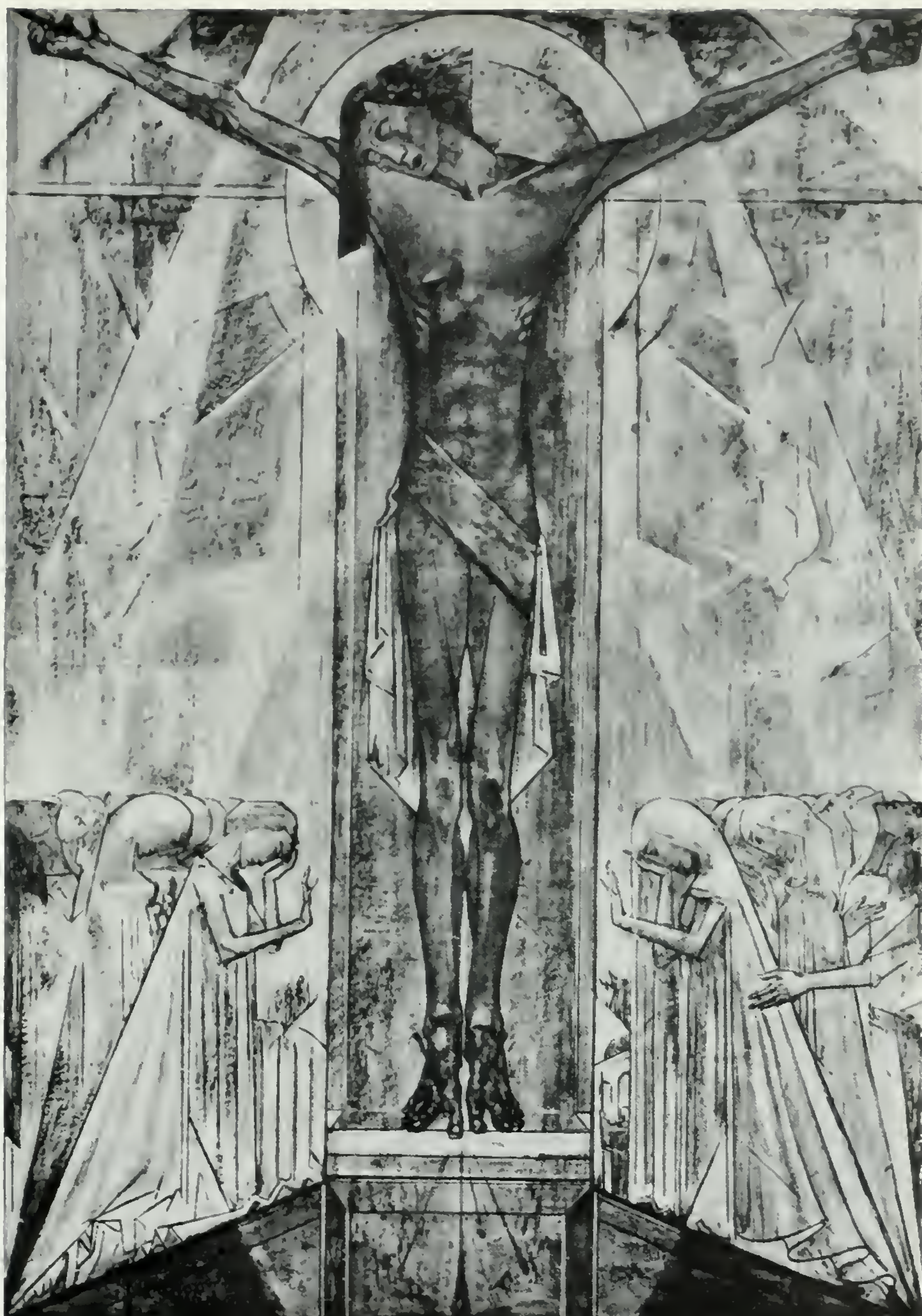
DE OVERGAVE. DETAIL.

tusschen de horens, wordt daar, op zijn zware steenen plaat, aangedragen door ontelbare torsende slaven. De op den achtergrond verrijzende tempel heeft nadrukkelijker den vorm gekregen van Egyptische mastaba's. De bouwmeester zetelt nu iets links van het midden – in de bijna gelijkwaardige massa van den ram rechts vindt hij, meer naar achteren geschoven, zijn tegenwicht – en heft den rechterarm in breed gebiedend gebaar, voorlangs de borst op den bouw achter hem wijzend, terwijl het vorschende van het gelaat is geweken voor den bevelenden heerschersblik.

Geest en wil staan hier tegenover de massa – die der slaven en die van de zwarte materie – en scheppen daaruit het bouwwerk ter eere van de Godheid.

De Centaur (blz. 7): mensch en dier tegelijk; het dualisme tusschen Geest en Materie in één lichaam verankerd als een ondelgbare tegenstelling. „Hooger dan de hoogste toppen peilt de Geest" is de zin van dit grootsche werk: hoog ten sprong heft zich het edel mensch-en-dier op van de hoogste toppen der aardsche rotsen, de pijl op den gespannen boog achter zich richtend – maar onder hem gaapt de afgrond. Opgeschrikte kraaien in de stormbeladen lucht schieten omlaag... Deze machtige compositie werd geschilderd als schoorsteenstuk voor des kunstenaars eigen atelier: de groote oude Regentenzaal in het Hofje van Nieuwkoop, en heeft deze voorkeurplaats nooit verlaten: wel een aanwijzing voor de waarde, die Van Konijnenburg zelf aan dit symbool hecht.

Reeds in 1908 behandelt Van Konijnenburg zijn Sint Joris met den Draak,



141 100

DE KRUISIGING, 1918. VERZAMELING VAN KOOTEN KOK, DEN HAAG.
(BRUIKLEEN GEMEENTEMUSEUM).

een van zijn lievelingsmotieven tot verbeelding van den strijd tusschen licht en duister, tusschen goed en kwaad, tusschen geest en stof, van

den strijd als eeuwig principe.

Hij is dan 40 jaar – nu schijnt tot gewisheid geworden, wat lang bevroed werd. De basis voor zijn kunst is gelegd; hij is nu de ingewijde in den hoogen tempel van de kunst, de priester, die weet, dat het mysterie nooit zal worden doorgrond, maar dat het zijn taak is eeuwig naar de gronden te zoeken en in zijn daden, in de scheppingen zijner handen, de wijsheden te belijden, die studie en intuïtie – weer een zijde van de tweeeenheid die voortdurend zijn wereldbeeld bepaalt – hem hebben verworven.



DE KRUISIGING. DETAIL.

Voor zulk een kunstenaar is de weergave der realiteit middel – doch slechts weinigen hebben zoo onafgebroken, en met zoo groote nauwgezetheid die weergave beoefend. Het onschatbaar document, zijn *geteekend dagboek*, dat hij nu al veel meer dan 50 jaren bijhoudt, en waar men alle werken, alle problemen, die hem bezig hebben gehouden, in terugvindt in eerste schetsen, detailteekeningen of samenvattingen, en tevens een ongehoorde schat van studies, geeft daarvan een welhaast verbijsterend getuigenis.

De kennis der natuurvormen is onontbeerlijk voor hem, die daarmede de Idee wil uitdrukken. Eerst als hij deze beheerscht, verliezen zij, onder zijn vervormingen, niets van hun functioneel en essentieel karakter en kan de kunstenaar ze uitheffen boven de toevalligheid en bepaaldheid van hun eenmalige verschijning, tot hun dieperen zin als openbaringen van het eeuwig Beginsel.

Ook bij het portret heerscht dit principe. Het in 1910 geschilderde portret van den criticus *Albert Plasschaert* (blz. 9) leidt de reeks der synthetische en gemonumentaliseerde uitbeeldingen van menschen in. Het is begrijpelijk dat de schilder zich, bij deze portretopvatting, niet laat binden door toevalligheden als den snit van het colbert, den boord en de das; hij zoekt, voor den mensch dien hij uitbeeldt, het kleed, dat naar zijn kunstenaarsinzicht past, zoowel voor de persoonlijkheid, zooals hij



122 87

DE KRIJGSDANS, 1918. VERZAMELING VAN KOOTEN KOK, DEN HAAG.

die ziet, als voor de compositie, die hij opbouwt, om die persoonlijkheid uit te beelden.

Ieder mensch is de belichaming van een geestelijk wezen, het essentieele van dien mensch, dat echter veelal schuil gaat achter het schijngewaad, dat door de omstandigheden omgelegd wordt. Misschien vertoont het zich nooit compleet en zuiver. Van Konijnenburg tracht dit geestelijk wezen los te wikkelen uit deze verhulling en zoo de ware gestalte van den mensch te openbaren. Zoo ligt ook aan het portret de strijd ten grondslag tusschen Geest en Materie. Iedere geportretteerde wordt uitgebeeld in zijn geestelijke functie: de magistraat, de dichter, de criticus, de diplomaat, de redenaar, de denker – maar uiterst individueel onderscheiden.

Plasschaert is de criticus – maar gesubjectiveerd tot een, die in de eerste plaats al het onwaardige veracht met hooghartigheid en laatdunkendheid. Hij draagt een toga, als hem wel nooit bekleed zal hebben, maar die de lineaire basis aan de figuur geeft en tevens een wezenlijk element is voor de speciale psychologische uitdrukking. Prachtig is de strakheid van dezen bouw, is ook de zeldzame vastheid van het modelé. Zeer bijzonder is de kleur: in bruingrijzen toon, op het doek gezet in uitgewreven lagen als vervloeiend email.

Van Konijnenburg houdt in dien tijd van een bijna eenkleurige schilderwijze, in uiterst subtiele nuances; bij voorkeur van bruinen en grijzen, soms met een enkelen fijn contrasteerenden tegentoon rood of groen en zeer geschakeerd wit.

In dat jaar 1910 bouwt hij nu ook het groote samenvattende tafereel van zijn Limburgsche landschappen: het groote *Rotslandschap* (blz. 11). Naar den indruk een natuurtafereel van geweldige formaties; toch heeft de schilder zich gehouden aan de maatstaven der Zuid-Limburgsche natuur. Ook hier de lineaire opbouw als verankering voor de compositie. Nadrukkelijk werken de diagonalen; parallel daaraan de groote driehoek, opstijgend tot den centralen rotstop. Daartegenover: horizontalisme in de wolkenlagen en de vogelvluchten, verticalisme in boomstammen en rotskanten. De kleur een rijk email in vele schakeeringen tusschen groen, geel, bruin, blauw en wit; de vormgeving gewild vlak: te sterke dieptewerking is vermeden. De totale werking: majestueuze ordening, tegelijk weidsch en decoratief.

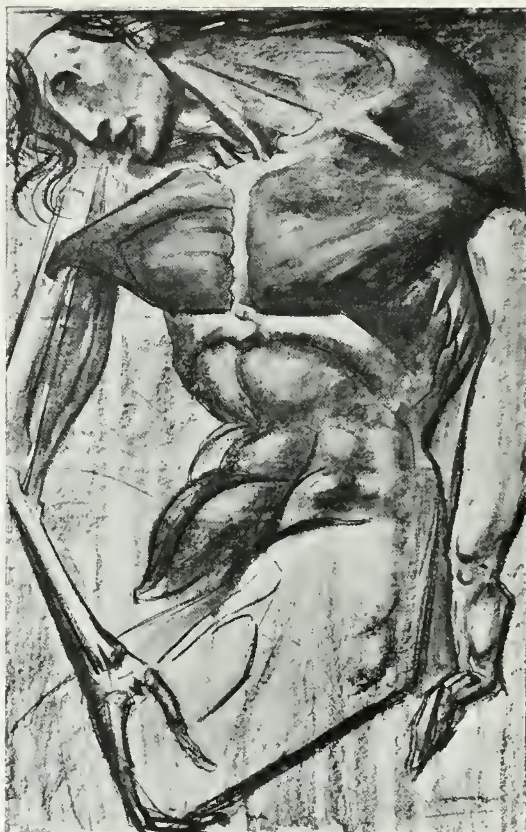
Hij schildert en teekent ruiters, karakterkoppen, min of meer visionnaire verschijningen *(het Verborgene)*; tusschen 1910 en 1912 ontstaan ook de *prenten in droge naald*, forsch in het koper gekraste teekeningen, zooals de jachtknecht met den prachtigen hond; ook hier enkele fantastische koppen, een demonische verschijning, die aan den Plasschaert herinnert, en Dante. De Italiaansche Renaissance bevolkt zijn geest met zijn menschen van



90 × 90

DE KRAANVOGELS, 1918. VERZAMELING VAN KOOTEN KOK, DEN HAAG. (BRUIKLEEN GEMEENTEMUSEUM).

verfijnden geest en sterken wil. Het is een hooghartig-demonische periode in zijn kunst. Men herkent die in de fiere ruitergestalte, de machtsmensch, in die sfinxachtige karakterkoppen, in de onverbiddelijkheid van zijn vormgeving, den straffen wil, die alles aan banden legt. Men zou van een geestelijk Macchiavellisme kunnen spreken; en, als in het Italiaansche Quattrocento, gaat deze machtswellust en machtsverheerlijking samen met uiterste verfijning in den vorm, in de kleur, doch ook, als tot ontspanning, met sommige idyllische tafereelen van jeugd en liefde – een verrukkelijke teekening van een jongeling met een lange fluit, met aan iederen arm een jonge vrouw, bacchantisch aanschrijdend in luchtig dansenden gang – en schoonen bloei: de litho „het Park" van 1908, met de in droom verzonken jonge vrouw.



ANATOMISCHE TEEKENING, 1918.
VERZAMELING VAN KOOTEN KOK, DEN HAAG.

Het jaar 1912 brengt weer werken van groote beteekenis.

Het portret van *de Moeder* van den kunstenaar (blz. 12). Een fantastische beeltenis – slechts te vergelijken met de wijze waarop Rembrandt den mensch uit zijn naaste omgeving heeft omgeschapen. De oude dame werd opgeheven uit de sfeer van de werkelijkheid, maar, wezenlijker dan zij zich ooit kon voordoen, herschapen. Haardracht en gewaad zijn fantasieproducten van den zoon, maar het familiewapen op de zijpost van den zetel met het jaartal overtuigen van de bedoeling, een verbeelding te geven van geen ander dan zijn Moeder. Heeft hij, die zich van het priesterlijke van zijn roeping zoo duidelijk bewust is, in deze Moeder in de eerste plaats het wezen van Hoogepriesteres willen uitdrukken? Ook hier het streven naar indrukwekkende hoogheid, naar een zekere ongenaakbaarheid.

Het gelaat met de lichtelijk ironische oogen, met den mond, waar men de orakelspreuk van zou kunnen verwachten en het gedachtenrijke voorhoofd, is bijna recht naar voren gewend, vol innerlijk leven, met uiterst gecompliceerde differentiatie van gevoelens.

De schilder heeft de gestalte der Moeder, in warm-bruinen toon, ontrukt aan de beperkingen van tijd en plaats. Zeker legt hij hierin een bekentenis af van zijn groote bewondering voor Rembrandt.

Ditzelfde jaar 1912 brengt ook het groote schilderij: *Natura Integra*, „de ongerepte natuur" (blz. 13); waarin hij de gedachte heeft uitgedrukt: „wezens ontstaan, ontwikkelen en komen tot verval en verwoesting van elkander". Twee reusachtige gedierten, een geschubde slang en een voorwereldlijk monster, verbeeldingen van list en kracht, zijn om elkaar



2.45 2.17⁵

ZACHARIA, 1921. STEDELIJK MUSEUM, AMSTERDAM.

gestrengeld. De slang bijt met felheid in de harde gepantserde huid van den voorpoot van zijn tegenstander; het monster, met den krokodilachtigen kop, zet, met loomen wellust, de geweldige tanden in het lichaam van de slang. Een menschelijk doodshoofd ligt op den voorgrond.

Dit statige en doorwerkte doek, waarvan de vaste, samenvattende modeleering aan de Herten uit 1898 herinnert, werd gehouden in diepe warme en rijke schakeeringen van ivoor tot goudbruin, met enkele accenten oudrood.

Chaotischer en dynamischer van spanning is een teekening van hetzelfde motief, waarin ook de dierlijke driften feller zijn aangeduid.



ZACHARIA. DETAIL.

Duidelijk staan in deze werken twee opvattingen tegenover elkaar: in de teekening komt de drift zelf, elementair, ongecompliceerd, in beide dieren tot uiting; in het schilderij schijnen zij – vooral het monster – onderworpen aan een sterkere macht, die hen drijft, en zou men van een passieve activiteit kunnen spreken.

Als een tegenspel tot deze verbeelding van de elkander verdelgende machten, ontstaat in datzelfde jaar *de Kus*, Faun en Centaurenhinde (blz. 14). Een blanke, zilvergrijze potloodteekening, bijna 1 M. hoog. De volle rijpe vrouwelijke vormen van de kinderlijke hinde, met omfloerste blikken, geheimzinnige weeldeglimlach tegenover de mannelijk forsche maar wellustig-duistere gestalte van den belusten faun, in wien verlokking en begeerte met schroom verbonden zijn.

Een wonderlijk doorwerkte, hoog opgevoerde teekening, het volgend jaar door drie andere gevolgd: de *Ossenwagen met Godin* (blz. 15), *de Donkere* en *de Witte ruiters* (blz. 16).

Twee zware witte ossen trekken den praalwagen aan den massieven, rijk bewerkten dissel, tusschen twee donkere geleiders, wier hoofden gedekt zijn met breeduit op de schouders rustend Egyptisch kapsel. Daarop troont onder baldakijn het godenbeeld.



ZACHARIA. DETAIL.

„Majesteit der Slaafsheid" is de titel van deze verbeelding. Het is weer een der voor Van Konijnenburg typeerende tegenstellingen: zooals in de *Natura integra* de oerkrachten der monsters toch gebonden schijnen aan instinctsmachten, die ze tot willooze werktuigen maken, zijn hier

de slaven van het ziellooze godenbeeld verwaten en daardoor zelfs imponeerend in hun dienstbaarheid.

De ruiters: quattrocentistische paren edelen, met den jachtbuit voor zich over het zadel; de hooghartige wilssterke mensch, maar tevens vazal der Schoonheid; een jonge monnik schrijdt voor hen langs.

Edel zijn hun rossen; de jongelingen van koele ongenaakbaarheid, maar tevens verfijnde levensgenieters. In den monnik met het naar hen omgewende hoofd, een dreiging, tegenstelling tusschen zinnen en geest. Op den achtergrond kerken en burchtachtige paleizen.

De wonderlijk fijngrijze toon met de lichte lucht op de zilverigblanke teekening met de witte ruiters, wekt de illusie van een zeer vroegen morgenstond; een verbeelding van een uitrijden ter jacht in den ochtend, terwijl dan de barscher zwarte ruiters, in statiger en zwaarder gang tegen dieper achtergrondsdecor den avondlijken terugkeer weergeven.

Evocaties uit een meer gedroomd dan gereconstrueerd Verleden, die tot verbeeldingen worden van krachten, wier spanningen het leven beheerschen, in blank gehouden potloodteekeningen, meer dan een meter hoog.

Uit 1914 een portret: de dichter *Boutens* (blz. 17). Een bijna vierkant doek. De dichter zit, recht naar voren gewend, in een zwaren zetel, de ellebogen steunend op de platte armleuningen, de handen over elkaar, de rechter op een boek, dat rust op de knieën.

Van een ongehoord doordringende gelijkenis is dit fijne, sensitieve en sprekende gezicht spiegel van een machtigen en tegelijk subtielen geest.

Jas en das hebben in snit wijzigingen ondergaan, waardoor zij beter passen in het lineaire schema en tegelijkertijd grooter waardigheid en monumentaliteit aan de verschijning geven. In de houding van de figuur, in de uitdrukking van het gelaat is een spanning verholen, die onmiddellijk overgezet kan worden in actie, zij het slechts tot een van die spitse aphorismen, die des dichters geest kenmerken.

1916 brengt den definitieven vorm, althans voorloopig, voor een der motieven, die hem bezig houden: *de Sint Joris met den Draak* (blz. 18 en 19).

De jonge ruiter rijdt van links op zijn fier wit ros op het monster in, dat zich in geweldige wendingen opricht uit het water. Een rotswand sluit het tafereel rechthoekig af, de ruiter is pal van ter zijde gesteld, een compositie van elkaar opvolgende vlakke coulissen: nadrukkelijk wordt het naar voren dringen van een der compositie-elementen vermeden, een principe dat Van Konijnenburg meer en meer huldigt; hij werkt met achter elkander geplaatste ondoorbroken vlakken, waardoor



ONTSLUIERING, 1924, MIDDENSTUK. VERZAMELING C. VAN LEDE, WASSENAAR.



ONTSLUIERING, LINKERSTUK. VERZAMELING C. VAN LEDE, WASSENAAR.

het wandkarakter blijft behouden en het monumentaal-decoratieve karakter wordt verhoogd. Hiermede hangt ook de voorkeur samen voor een afwisseling tusschen volkomen frontaliteit en zuivere profielstelling.

De zee met scherp-getande golven, de grillige vormen der kostelijke schelpen, de wemeling der glanzende waterdroppels, het monster zelf met zijn felle en glanzende tanden en de stekels van zijn pantser, dat alles vormt een mozaïek van kleingeslagen facetten, scherp, kantig, spits, flonkerend van licht en kleur; daarboven het edel ros met hooggebogen rechter voorbeen; de jongeling drijft de lans in den muil van het monster: nadrukkelijke diagonaal.

Dit werk is streng, afstand eischend, koel en trotsch, decoratief en monumentaal. Het is niet het onstuimig beeld van fellen strijd, maar redelijk symbool, in strenge schoonheid. De uitslag is niet onzeker – maar de overwinning wordt niet aangeduid. Een fonkelend kleurenmozaïek in volmaakte ordening van alle elementen.

Drie groote schilderijen, kort daarna opgezet, zijn voor den kunstenaar zelf belangrijke momenten in zijn ontwikkeling. Het zijn de eerste, waarin een milder idealisme naar voren komt, aankondigingen van des kunstenaars rijpere geesteshouding: *de drie Elementen.* Waar de olieverf er niet gelijkmatig afdekkend op is aangebracht, lijken zij onvoltooid.

„De mensch, vrij in den Geest, gebonden in de Stof" is het thema. Het middentafereel, de atmosfeer, is iets hooger dan de beide andere: Aarde en Water, twee titanische knielende gestalten. Zij heffen met den voor de borst langs geheven arm een product uit de rijke schatten van hun element, en buigen het hoofd, over den schouder van dien geheven arm heen, naar het middentafereel. Zoo zijn hun houdingen zeer gecompliceerd, als geschroefd, met nadrukkelijke en rijke contrapostwerking, prachtig gecomponeerd in het vlak. In het middentafereel rijst hoog op de slanke lichtgestalte van den vrijen mensch, met de kroon der vlammende haren, de geloken oogen der bezieling.

De jaren 1917, 1918, 1919 brengen rijken oogst van belangrijke werken. De Overgave ontstaat in 1917, de Kruisiging in 1918, de Afneming

van het Kruis in 1919; in 1918 worden tevens de Kraanvogels geteekend, en in deze jaren komt de reeks groote teekeningen, „de Dansen", tot stand, evenals vele der anatomische teekeningen.

De Overgave (blz. 21 en 22). Voor een koelen, ijsblanken achtergrond van symbolen van eros en kuischheid, blanke tulpenkelken, spitse kristallen, vogels, een bok, een gems: de donkere, hoog opgerichte gestalten van den Man en de Vrouw; Hij, zeer duister, de lendenen gegord in Egyptisch geplooiden doek, achter Haar, in zijn armen haar schoone en geheel naakte lichaam tot zich heffend. Zij buigt het hoofd met gesloten oogen achterwaarts naar hem over; de lippen vinden elkander. Zij strekt hare armen, in een gebaar vol wijding van de geheven handen. Haar blanke lichaam, donker echter en warm voor den ijsblanken achtergrond, schijnt gewichtloos voor den duisteren Man. Overgave – van Haar aan Hem, maar ook van den Man aan de Vrouw in het groot mysterie van het in elkander opgaan in de Liefde. Zoo werd hier de spanning, de steeds in Van Konijnenburgs kunst terugkeerende tegenstelling tusschen twee oer-beginselen, gelijkgericht in deze sublieme Eenwording.



ONTSLUIERING, RECHTERSTUK. VERZAMELING C. VAN LEDE, WASSENAAR.

Van nu af aan wordt de strekking in Van Konijnenburgs kunst een andere: de hier gevonden verzoening is niet een toevallig variant op de mogelijkheden, die de kunstenaar voor dit probleem vindt, maar hij blijkt in eigen hart, in eigen besef van den Samenhang der Dingen deze oplossing aanvaard te hebben.

Hij is nu gerijpt tot het inzicht, dat hij belijdt in het volgende groote werk: het Zoenoffer, een der eerste van een reeks voorstellingen van de Kruisiging, de Kruisafneming, de Pieta.

Tegenover de warme volheid der vormen in de Overgave, thans strafste styleering tot het strakke Teeken.

De Kruisiging (blz. 23 en 24). Machtig overheerscht de compositie de groote ranke gestalte van den Gekruisigde met de wijd uitgespreide armen, waartusschen het baardelooze, naar links genegen Hoofd. Tot aan Zijn knieën reikend, op kleiner schaal aan beide zijden, de symmetrisch opgebouwde groepen der treurenden en aanbiddenden, gevat in het systeem der strakke compositielijnen, boven de hoofden doorgetrokken tot banen,



MOEDERSCHAP, 1924.
VERZAMELING C. VAN LEDE, WASSENAAR.

waarlangs duiven nederdalen. Bruin, donker is de gestalte van Christus, voor het breede, platte en nog donkerder kruis. Het kruisgebaar is de zinrijke dominante van de compositie, waarvan men de mathematische constructie uit den kristalvorm terug kan vinden. Deze compositie is niet slechts symmetrisch tusschen links en rechts, maar ook tusschen de boven- en de onderhelft.

Ook hier een tot afstand dwingende hooge koelheid: verheven symbool, in statige monumentaliteit; maar daardoorheen schemert schoone, stille innigheid, menschelijke ontroering.

De Kruisafneming: het gestrekte, zeer blanke lichaam van Christus zinkt langzaam omlaag van het hooge kruis, voor donkeren achtergrond, waarin de gestalten van verwanten en vereerenden meer verhuld blijven. De smartelijke doornenkroon schijnt aan het wreede Kruishout achter te blijven. Hier is sterker tegenstelling van licht en duister, meer bewogenheid in de teekening, maar ook sterker uiting van gevoel, van leed en deernis. De compositie is hooger, slanker, de spitse driehoek, met den top juist boven het hoofd van Christus, domineert, al is ook hier de kristalvorm terug te vinden.

De Strijd maakt plaats voor den Dans: zinnebeeld en afspiegeling van het gemoedsleven; het spel, als eeuwig symbool van den telkens terugkeerenden maar episodischen strijd, reflex in rhythmische opeenvolging en abstracten vorm van het complex der gemoedsbewegingen, verwerking van het onbewuste en primaire.

Vijf groote teekeningen, voornamelijk in zwart en wit met wat paarse waterverf verlevendigd: *De Dans der Jonkheid, de rituecle Dans, de Krijgsdans* (blz. 25), *de Heksendans en Praedestinatie.*



BOERENHOEVE, 1924.
VERZAMELING C. VAN LEDE, WASSENAAR.

Steeds domineert de mathematische constructiefiguur. De vormen zijn nadrukkelijk ingepast in het spel der lijnen; de figuren bewegen zich als marionetten op een instinctieven drang; telkens een andere vorm van extase: de jonge liefde in statig schrijden, godsdienstige roes in het hoekig-scherp geecadanseerd ritueel dansen, wreeder vervoering in het wellustig en bezeten gespannene van den Krijgsdans, uitzinnig en verbijsterd in de wild bewogen heksendans, smartelijk en lijdelijk dof onder een zwaren noodlotsdoem, in de sonoorsombere teekening: Praedestinatie of Noodlotsdans.

Naarmate de bewegingen heftiger zijn is de teekening en de lineaire constructie gecompliceerder. De opvatting van de figuur wisselt telkens; doorloopt, naar de volgorde waarin zij hier genoemd zijn, en waarin zij ook wel zijn ontstaan, een scala van uiterst ranke aetherische stileering tot zware plastische modeleering, die aan de figuren van Michelangelo's Laatste Oordeel herinnert.

De Kraamvogels, twee prachtige teekeningen in zwart en rood, met wat zachtgroen en geel (blz. 27).

Mogen deze composities geestelijke ontspanningen schijnen tegenover de zooeven besproken diep-menschelijke thema's, zij zijn niet minder doordacht en doorwerkt.

Sterker dan daar, treedt hier de cirkel, het cirkelsegment, de gebogen

lijn naar voren. Op beide teekeningen twee vogels die tot een sierlijk en zwierig ornament werden, een kostelijke vlakvulling, een nobel spel van lijnen; tegelijkertijd werden de vogels uitgebeeld in een vastheid van teekening en een juistheid van karakteriseering, die niet te overtreffen schijnen. De natuurstudie blijft steeds het stileerend componeeren begeleiden.

Vindt men in zijn geteekend dagboek van die natuurstudie voortdurend de getuigenissen, zoo geeft hij die ook telkens in grootere werken, zooals de *Anatomische teekeningen*, eveneens in 1918 ontstaan (blz. 28). Het zijn geen afbeeldingen uit de snijkamer doch wetenschappelijke reconstructies. Hij heeft het levende en actieve menschelijke lichaam, maar doorschouwd in de diepere lagen van spieren en pezen in hun werking gedemonstreerd. Van Konijnenburg dringt hier, in zijn drang naar kennis, naar begrijpen van de natuur in haar krachten, door tot in de geheimen der organische functies. En ook hiervan weet hij monumentale verbeeldingen te maken, waaraan soms de tragische noot niet ontbreekt.

Zoo sluiten de jaren tusschen 1910 en 1920 met een ongehoord rijpen oogst, rijp aan zin, rijp aan kunnen; maar bovenal rijp aan het verdiepte inzicht, dat hij zich moeizaam, na langen innerlijken strijd verworven heeft. Hij is voorbereid tot de werken van grootscher conceptie, die hem spoedig, als opdrachten, wachten, en waarvan dat nieuwe inzicht den grondtoon zal bepalen.

IV

In 1920 krijgt de kunstenaar van een Israëlietisch comité de opdracht voor een groot *Zacharia-tafereel*, voor het nieuwe Rotterdamsche Stadhuis (blz. 29, 30 en 31). In 1921 is dit werk gereed, maar het wordt niet aanvaard; kort daarop wordt het geschonken aan het Amsterdamsche Stedelijk Museum.

Men moet zich dit werk denken als concentratiepunt voor den geest in een groote hal, waar het, in de gestalte van den grooten boetprofeet, vermanen moet tot de eenig mogelijke levenshouding binnen het kader van een geordende samenleving.

Deze opdracht schijnt op het juiste moment in de ontwikkeling van den kunstenaar gekomen. Men vindt er welhaast alles in verwerkt, wat hem tevoren als probleem bezighield. De streng mathematisch geconstrueerde, zuiver symmetrische compositie is gegroepeerd om de



SINT JORIS, 1923–'24. VERZAMELING IR. F. A. KOK, DEN HAAG.

imposante middenas van de zuiver frontale, hoog oprijzende profetengestalte. Deze figuur, wiens mond de woorden spreekt, die door de omgevende tafereelen worden gecommenteerd, is, evenals dat met den Gekruisigde het geval was, veel grooter dan de omgevende gestalten.

Die woorden staan in het 8ste hoofdstuk, vers 16 en 17 van het Boek Zacharia: „Dit zijn de dingen die gij doen zult: spreekt de waarheid,

een iegelijk met zijnen naasten; oordeelt de waarheid en een oordeel des vredes in uwe poorten. En denkt niet de een des anderen kwaad in ulieder hart; en hebt eenen valschen eed niet lief: want alle deze zijn dingen die ik haat, spreekt de Heer."

Van Konijnenburg stelt nu twee werelden tegenover elkander: die, waarin men zich houdt aan dit gebod, links; die, waarin men, door dit niet te doen, Godes toorn opwekt, rechts: orde tegenover chaos, opbouw tegenover vernietiging.

Deze tegenstelling is in alle elementen van deze compositie doorgevoerd, in de eerste plaats in den stijl. Het benedendeel van de linkerhelft is gevat in de groote en schoone curve, aansluitend bij het welgeordend uitgolven van den profetenmantel; maar op de knie rechts is het gewaad gescheurd en de mantel hangt hier stug neer in hoekige plooibrekingen. Links volgen de tallooze groepen elkander op langs geleidelijke banen, door schoon in elkaar vervloeiende lijnen begrensd, langzaam opstijgend naar de rijzige stad op den achtergrond, tot de torenhooge slanke tempels achter den profeet. Hier, links, gaat de beweging statig op van de groepen beneden, rechts is de bewegingsrichting omgekeerd. Tempels en stad storten ineen en de verbijsterende menschheid, worstelend, weerstrevend, door paniek bevangen, zinkt tenslotte, geheel onderaan, met het hoofd omlaag in het grondelooze duister. Felle figuren – die aan den krijgsdans herinneren – trachten zich op den voorgrond in wreeden onderlingen strijd te handhaven, maar ook hen verslindt hun noodlot. Links de edele symbolen van de orde: het staatsgezag, gesymboliseerd in de schoone, jeugdige koningsgestalte; het gezin in de blanke, teere groep van Moeder en Kind, met de aureool der heiligheid, de leeraar en de kinderen, dan de kunstenaars en de geleerden, de ambachten en de landlieden met hun kudden.

In het midden rijst de ascetische gestalte van den profeet, de handen in gebedshouding en tegelijkertijd doceerend geheven; vreemd, raadselachtig het lange magere gelaat, met de ingevallen wangen, de witte lokken in een aureool gevat, de zware witte brauwen, de heel lang afhangende dunne witte baard – een van de wereld afgewende naar hooger doel, staande tusschen God en Menschheid.

Dit monumentale werk is met zwart krijt op papier geteekend, plaatselijk met waterverf – vooral diep purper – verlevendigd.

Was het samenvatting – het werd tevens uitgangspunt. Want Van Konijnenburg heeft in die jaren herhaaldelijk zoowel de formale problemen als de ideeëninhoud van dit werk opnieuw aangevat.

Telkens keert de centrale figuur of groep, in gelijke verhouding tot



DE TRIOMF VAN THOMAS VAN AQUINO, 1924 1938. DOMINICANERKLOOSTER, ZWOLLE.

de tafereelen ter zijde, terug. In de Beweening, in Ontsluiering, en in de Gedrevenen, werden, naast het middentafereel smallere en lagere zijstukken aangebracht. *De Beweening* is hem in 1922, ter gelegenheid van de 25ste jaarlijksche uitvoering van de Matthäus Passion van Bach, voor Mengelberg opgedragen. In sterk gebroken of geknakte lijnen is de aangrijpende en ongewoon dramatische scène opgebouwd onder een machtigen stompen driehoek, terwijl zich op de zijstukken links de gezagsvertegenwoordigers en de disputeerende schriftgeleerden, rechts de treurende Vrouwen, de getrouwen en de jongeren verwijderen.

Hierbij sluiten zich, in die jaren, enkele *Kruisigings*-composities aan: een zeer hooge en smalle, het kruis hoog oprijzend met het paarsblanke, zeer ranke, smartelijke lichaam van Christus tegen gouden fond, voor een diepe nis van kerkbogen in wit en blauw, terwijl beneden, links en rechts, aanbiddenden knielen in diep paarse gewaden, hemelsblauw pastel over rozenrood. Een ijle, zeer stijlvolle compositie, eveneens in pastel, van bijna feestelijke schoonheid van kleur. Dan een teekening in krachtige en op paars afgestemde compositie van rijken bouw, en, naar eenzelfden grondslag, hoog opgevoerd, vol smartelijkheid en innigheid, een van de rijpste kruisigingsverbeeldingen van Van Konijnenburg.

„*Ontsluiering*" van 1924 is een teere idylle, een pastorale (blz. 33). In het midden de dieren des velds, voor een heuvellandschap, opstijgend tot een woud van fijne spitse wolkengekroonde bergtoppen; links de donkere naakte gestalte van den jongeling, rechts de zeer blanke jonge vrouw, die haar lichtblauw sluiergewaad opent. Zij schrijden op elkaar toe in feestelijken danspas; tusschen hen in – als belofte en doel van hun vereeniging – een dansende groep van kleine kinderen, in ijle sluierkleedjes; andere kinderen, rozen en kraanvogels op den voorgrond; op de zijtafereelen, beide door hoog oprijzende stedenbouw afgesloten, links de jeugd en de jonkheid, opstijgend langs zigzagwegen, rechts, langs gelijke paden, de ouderen afdalend tot aan de oudsten op den voorgrond (blz. 34 en 35). Deze zwartkrijtteekening is met weinig kleur tactvol verlevendigd: de blauwe, in sierlijke waaiervormige plooien zich openende sluier der jonge vrouw, het bruin van den man, lilarosa in de rozen, wat groen in het verschiet. De zijstukken zijn zwaarder van toon, veel bruin en zwart met rosa in de kinderkleertjes.

In aansluiting daarbij, ter weerszijden, zijn de twee hooge teekeningen gedacht: „Moederschap" en „de Hoeve", van 1925 (blz. 36 en 37).

Moederschap, de slanke figuur van de Moeder in azuurblauw kleed rijst hoog op boven den paarsen wereldbol, omhooggestuwd door den adem van den luchtgeest, wiens kinderkop, voor den wereldbol langs,



DE TRIOMF VAN THOMAS VAN AQUINO. DETAIL, MIDDENGEDEELTE.

uit bolle wangen blaast. In haar armen, staande, het schoone, naakte kind. De Madonnagedachte is aan zulk werk niet vreemd, de Madonna als sublimeering van het moederschap.

Om deze Moeder is de lichtgroene achtergrond vrijgelaten; aan de zijranden, groepen – die de hoogste levensuitingen van den mensch verbeelden: links en rechts beneden: de zware Arbeid en Jonkheid en Liefde, in het midden: Barmhartigheid (ziekenzorg) en Strijd (boogschutters); boven: het Staatsgezag (de Keizer met zijn raadgevers) en de Wijsheid (de grijze leeraar met zijn volgelingen).

De Hoeve; een boer spant twee koeien voor den ploeg, daarbij een jonge boerenvrouw, voor de Limburgsche hoeve; door de poort een dorscher (blz. 37), op den voorgrond een paar eenden. Bewonderenswaardig van compositie, eenvoudig en schoon van teekening, kostelijk in de blanke kleurgroepeering om het oranjeroode buis van den boer, behoort deze geaquarelleerde teekening, met „Moederschap" tot de bekoorlijkste werken van den kunstenaar.

Het motief der Ontsluiering keert dan, met dat van den blazenden luchtgeest, terug in de zeer groote geaquarelleerde teekening *de Gedrevenen,* eveneens met twee zijstukken. „A nova generatione coacti", „door het nieuw geslacht gedreven" luidt de verklarende ondertitel. Heel een schare bolwangige kinderkopjes blaast de hoogoprijzende zwevende gestalten van den jongen man en de jonge vrouw tot elkander. Zij schijnen te aarzelen, zij wijken nog van elkander terug, maar de machtige stuwing van het nieuwe geslacht drijft hen. Tal van figuren en tafereelen van de oudere en opgroeiende jeugd rijzen boven de kinderkopjes op. Wel merkwaardig, bijna fel, is hier de kleur, die, juist over het midden, verticaal de compositie verdeelt in een blauwgroene en een oranjeroode helft, waarin de jonge vrouw en de jonge man zijn opgenomen. Ook hier zijn de zijtafereelen donkerder – het licht is op de visioenaire middengroep geconcentreerd. Een fantastisch werk van zeer grootsche allure, ook grootsch in het sterker motief der stuwende beweging.

Weer anders is de prachtige teekening voor de Parijsche tentoonstelling van 1925: „*Verbi divini inspiratio*". In het midden de geïnspireerde: een nobele jongeling, halffiguur, naakt, de haren als een vlammenaureool om het hoofd, de stemmen der inspiratie opvangend en schrijvend in het groote boek voor hem; daarachter, al in een tweede plan, op veel kleiner schaal, het geheele fond vullende, de groote scharen der door het woord van den geïnspireerde bezielde massa's, in duizelingwekkende veelheid van figuren. Twee groepen iets grooter gestalten, in cirkels ter weerszijden van de centrale figuur gebundeld, ondergaan direct zijn werking met sterk gedifferentieerde aandoening, smeeken, enthousiasme, angst. In deze geweldige groepsteekeningen doet Van Konijnenburg aan geen geringere dan Michelangelo in zijn Laatste Oordeel denken.



DE TRIOMF VAN THOMAS VAN AQUINO. DETAIL MET PAUS PIUS V, PETRUS CANISIUS, MICHELANGELO, PALESTRINA, VONDEL e. a.

Dit zijn slechts enkele hoofdwerken uit een vruchtbare periode, waarin hij bij voorkeur den sterken stroom van zijn verbeeldingen bindt in deze doorwerkte teekeningen, met pastel of waterverf in een levendig, frisch

en teer koloriet opgewerkt, geheel anders dan de zware, en veelal sombere kleuren van vroeger. Ook deze kleur is symbolisch voor zijn levensinzicht; ook daarin uit zich een wijziging tot een minder sceptisch, zeker ook minder cynisch besef.

Een der belangrijke olieverfschilderijen uit dien tijd is de *Sint Joris* van 1923–24 (blz. 39). Geheel anders van opvatting dan het koele, statige en strak-decoratieve werk van 1916, is hierin een actie uitgedrukt, verwant aan die in de Gedrevenen. Stijl steigert hoogop het witte paard. De ruiter, met wijnrooden wapperenden mantel drijft nu de speer – wederom een felle diagonaal – van den hoogen rechterbovenhoek uit naar links beneden in den muil van het achter hem langs, als uit een poel van vuur, aansluipende monster. Zoo is hier, met geweldig grootsche kracht deze zin uitgedrukt: de mensch hoogopstijgend naar het Licht, stoot achterwaarts de machten der duisternis terug.

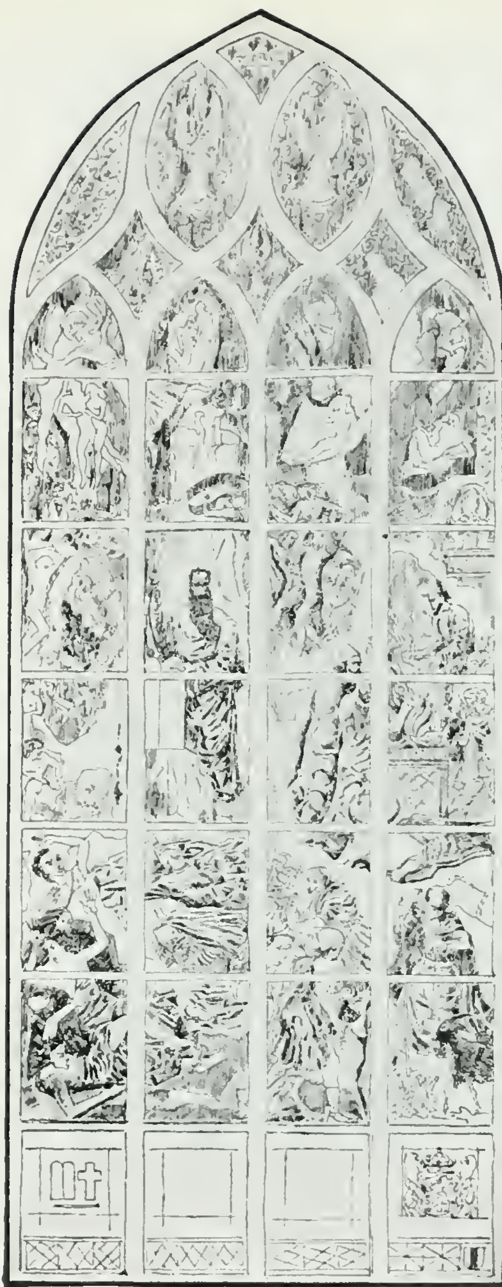
V

Gedurende vele jaren staat op den ezel in de oude regentenzaal van het Hofje van Nieuwkoop het reusachtige doek, dat geleidelijk aan overtrokken zal worden met de groote mathematische indeeling, met steeds gedetailleerder wordende teekening en eindelijk met de lichte harmonische kleuren, waarin zich zal openbaren *de triomf van den Heiligen Thomas van Aquino* (blz. 41, 43 en 45). In opdracht gegeven in 1924 voor de kapel van het Dominicanerklooster in Zwolle, werd het eerst voltooid en opgeleverd in 1938. Men vindt er tal van problemen in terug van de boven behandelde werken. De spreuk: „In medio Ecclesiae aperuit Os eius" – „In het midden van de Kerk opende hij zijnen mond", vormt het eigenlijke motief van dit schilderij. Thomas is de geïnspireerde, die alle wijsheden en waarheden van de Kerk, die vóór hem de menschheid werden geopenbaard, doorgaf voor allen, die na hem kwamen.

De compositie is opgebouwd uit drie boven elkaar geplaatste banden, maar tevens uit een dubbelen krans van cirkels, als planeten geplaatst om de centrale zon – den Heiligen Thomas. De banden correspondeeren met de deelen van zijn hoofdwerk, de Summa Theologica; het eerste handelt over God, de Schepping en de Openbaring; het tweede over de moreele verplichtingen van den mensch, zijn Liefde tot God en zijn evennaaste; het derde over de Verlossing en de Sacramenten.

In het midden van den bovensten band: de Heilige Geest, onder de gestalte van de Duif, onmiddellijk omgeven door de Evangelisten-teekens, Engel, Leeuw, Stier en Adelaar, elk houdende het geopend Evangelieboek.

Links daarvan, de Schepping, verbeeld door aanzwevende engelen, het gedierte en de bloemen des velds, groote en sierlijke vluchten vogels en het eerste menschenpaar, zich omhoogrekkend, door engelen tot leven gewekt; rechts van het midden, eveneens door engelen begroet, de groote schare der profeten met den wit gebaarden Mozes, den wijzen Salomo, den harpspelenden David. In het midden van den benedenband: de Naastenliefde, belichaamd in het hoogste voorbeeld: de liefde van Moeder en Kind, in het bijzonder de Liefde van Maria. Dit werd tot een Kersttafereel met de Aanbidding der Herders en der Koningen; dan, den geheelen linker benedenhoek vullend, de geestelijke werken van Barmhartigheid, gegroepeerd om den Heiligen Dominicus, den prediker, en, geheel onderaan, Raymondus van Pennafort als biechtvader; rechts de lichamelijke werken van Barmhartigheid, met als centrale figuur de Heilige Catharina van Siena.



HET MOZES-RAAM. NIEUWE KERK TE DELFT.

Aan de uiteinden van den middenband, ter weerszijden van Thomas zelf en de twee kerkvorsten, die hem het naast zijn: links het Goddelijk Zoenoffer, de Kruisiging, rechts het Heilig Misoffer.

De hoofdmomenten van dit systeem van het Thomistisch wereldbeeld liggen in den buitensten grooten cirkel van de compositie, van boven uit links omgaande: De Heilige Geest, Adam en Eva, de Kruisiging, de



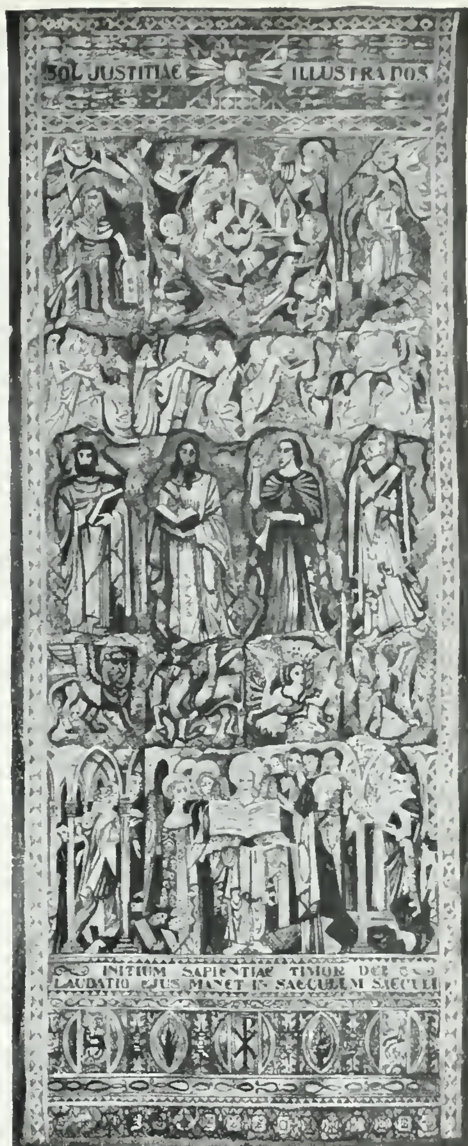
DE FACULTEIT DER VEEARTSENIJKUNDE. GOBELIN. KARTON: CHR. DE MOOR, UITV. SEMEY. AULA UNIVERSITEIT, UTRECHT.

Heilige Dominicus, Maria met het Kind, de Heilige Catharina van Siena, het Misoffer, Mozes en de groote Profeten.

De binnenste krans, nadrukkelijker uit zes cirkels opgebouwd, verbeeldt, boven, de twee kerkvorsten die als de voorgangers van Thomas beschouwd kunnen worden; ter zijde de kerkvorsten uit de Middeleeuwen en de vroege Renaissance, die als zijn onmiddellijke navolgers kunnen worden gezien; beneden de twee kerkvorsten als representanten van de Hoog-Renaissance en van den Nieuwen Tijd; ieder dezer prelaten is omgeven door een groep predikers, denkers, kunstenaars, vorsten, die de groote voorloopers, aanhangers, belijders en verspreiders van de leer van Thomas geweest zijn. De kerkvorsten tronen in Italiaansch gothische gestoelten, met spits-driehoekige bekroning, evenals Thomas zelf, wiens zetel echter hooger opgevoerd en weidscher uitgebouwd werd tot een teeken van de Kerk zelf. Deze kerkvorsten zijn: de Heilige Augustinus, met Plato naast hem; en de Heilige Albertus Magnus, de directe leermeester van Thomas, met Aristoteles; dan, in het midden links, Paus Johannes XXII, die Thomas heilig verklaarde, met o.a. Hertogin Adelheid van Brabant, Koning Lodewijk XI en Dante; rechts de Heilige Antonius, aartsbisschop van Florence, met in zijn omgeving Suso, Fra Angelico, Savonarola, en ook de Zwollenaren Alanus de Rupe en Thomas à Kempis; beneden de Renaissancepaus Pius V, die Thomas tot kerkleeraar verhief; in zijn cirkel vindt men Petrus Canisius, Michelangelo, Palestrina, Vondel; en ten slotte Paus Leo XIII, die o.a.

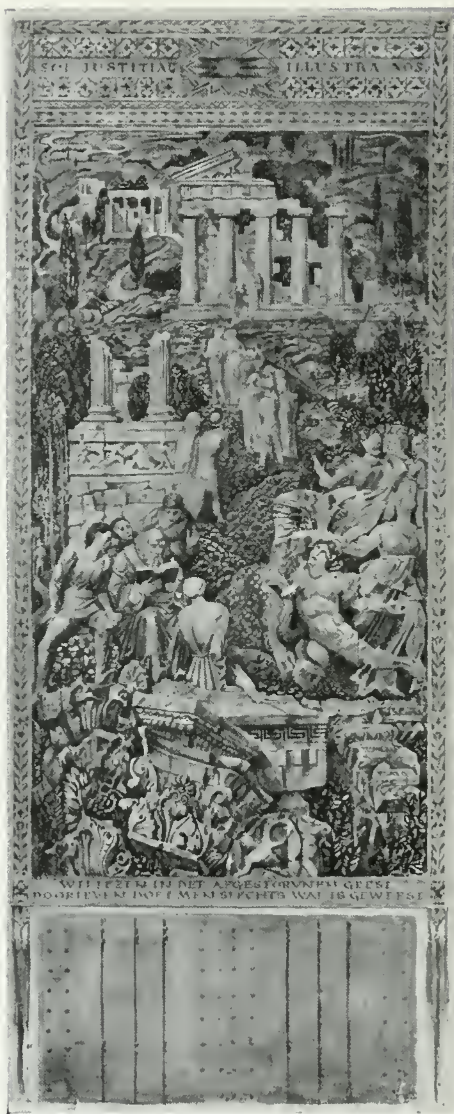
door Bossuet, Lacordaire, Kardinaal Mercier en Prof. de Groot wordt omgeven.

Geen dezer cirkels is gesloten: er is, en dat is zoowel formaal als symbolisch bedoeld, een voortdurend uitvloeien, in elkaar overgaan der sferen; ook zijn alle ruimten tusschen deze besloten vakken gevuld met een oneindig aantal figuren in groepen en stoeten, door het machtig componeertalent van den kunstenaar tezamengebonden, telkens weer in andere richtingen geleid, zoodat sterke stuwingen, soms concentrisch, dan weer waaiervormig uiteenwijkend, soms zich slingerend tusschen afzonderlijke tafereelen, dan weer met nadruk in een bepaalde richting opdringend, dit tafereel doorstroomen. Het lijkt of deze compositie in twee lagen is opgebouwd, een bovenste laag, die de eigenlijke tafereelen en voorstellingen bevat en een onderste laag als bindend element, die niet minder wezenlijk is voor den organischen samenhang. Maar bijna nergens is een scherpe scheiding tusschen deze lagen, behalve langs de onderranden van de cirkels, die vooral naar boven geopend zijn. Slechts één figuur is geïsoleerd, de schoone gestalte van den Heiligen Thomas zelf, met de opgeheven hand des predikers, de zon van het Goddelijk licht op de borst, tronend in zijn kerkvormigen zetel.



DE FACULTEIT DER GODGELEERDHEID. GOBELIN, KARTON CHR. DE MOOR, UITV. SEMEY, AULA UNIVERSITEIT, UTRECHT.

Zoo is dit in 14-jarigen arbeid gegroeide werk het resultaat van diepe bezinning, diepzinnig overleg, zoowel wat het formaal-aesthetische als



DE FACULTEIT DER WIJSBEGEERTE.
GOBELIN-ONTWERP.
VERZAMELING MEJ. J. VAN DER VEGT,
DEN HAAG.

wat het philosophisch-theologische betreft, bovenal ten opzichte van de versmelting van deze beide.

Toen de kunstenaar in 1924 de opdracht kreeg voor dit werk, liet hij zich door Prof. Dr. B. H. Molkenboer O.P. inwijden in het hem gestelde thema. Daarna heeft hij zich bijna twee jaar, voor hij het werk zelf opzette, beziggehouden met de bestudeering van de figuur van Thomas, zijn leer, van den historischen samenhang en de uitstralingen.

Tenslotte, zeker niet het minst belangrijke element: de kleur. Van Konijnenburg heeft, zoowel in kleur als in toon, het geheele spectrum gebruikt, uitgaande van de drie primaire kleuren, rood, geel en blauw, die hij zeer zorgvuldig tegenover elkaar, in symmetrische verhoudingen, in gelijke waarden, heeft afgewogen; het is geen naturalistisch en allerminst een tonalistisch coloriet; de toepassing van de kleuren is nadrukkelijk symbolisch, zonder echter de natuurwaarheid geweld aan te doen; primaire, secondaire en tertiaire kleuren volgen elkaar op in gradaties van belangrijkheid van de weergegeven vormen. De hoofdindruk is tenslotte die van bloesem-teere, bloeiende blankheid, met zich, volgens een gecompliceerd rhythme, herhalende accenten.

Tegenover de opperste, zelf opgelegde gebondenheid in opbouw en ook in kleur, neemt de kunstenaar opmerkelijke vrijheid in de formale behandeling, d.w.z. in de manier van schilderen, die zeer afwijkt van de strakke zelftucht, die hij zich in oude werken als de Herten en den grooten

Sint Joris opgelegd had. In aansluiting allicht aan de vele teekeningen met tallooze figuren, die tegelijkertijd met het Thomas-tafereel ontstaan zijn, heeft hij ook hier met spits penseel veel geteekend, de vormen als het ware neergeschreven, geaccentueerd, hoekig, tot het essentieele beperkt. Daarbij valt een vermijden van volplastische werking op – het vlak als zoodanig moet in deze grootsche wandschildering (want dat is dit groote doek toch in wezen) ten volle gerespecteerd blijven; maar ook in andere schilderijen uit de latere jaren, zooals de *Satraap (Iran)*, nog eenmaal een trotsche hooghartige ruiter in bont en rijk gewaad temidden zijner brute en slaafsche onderdanen, treft deze eerbiediging van het vlak door vermijding van nadrukkelijke modeleering.

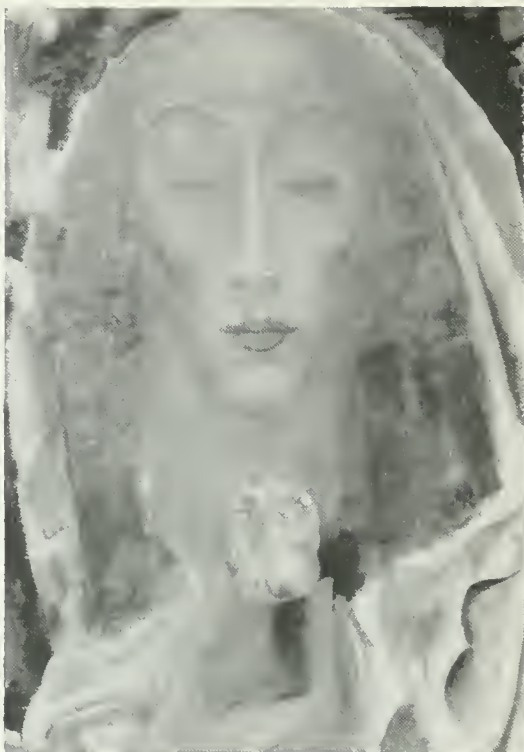
VI

Het vlak vraagt de volle aandacht van den kunstenaar. Twee zeer groote opdrachten voor complexen monumentale werken houden hem bezig in dezelfde jaren, dat de Triomf van Sint Thomas wordt geschilderd: de ramen in de Nieuwe Kerk te Delft en de gobelins voor de aula van de Universiteit te Utrecht.



DE FACULTEIT DER WIS- EN NATUURKUNDE. GOBELIN-ONTWERP
VERZ. MEJ. J. VAN DER VEGT, DEN HAAG.

In 1926 krijgt hij de opdracht voor één groot raam, het Wilhelminaraam in het zuidertransept; maar spoedig volgen andere. De zeven groote gobelins, het Unie van Utrecht-doek en die der zes faculteiten, zijn eerst onlangs voltooid; in 1939 werd het groote raam ter herinnering aan de 40-jarige regeering van Koningin Wilhelmina in de Nieuwe Kerk te



DE TULP.
VERZAMELING CARTER-GILES, N. Y

Amsterdam onthuld. Daarbij komt nog het groote relief in de hall van het Gemeentemuseum te 's Gravenhage, in 1934 opgedragen en in 1940 gereedgekomen.

Voor de meeste dezer werken heeft Van Konijnenburg een eigenaardige arbeidswijze toegepast, die herinnert aan middeleeuwsch of renaissancistisch atelierbedrijf. Hij voert ze niet zelf uit, maar bedient zich van jongere kunstenaars, die zijn teekeningen brengen op de schaal van glasraam, gobelin of relief. Dit is niet slechts een vergrooten, doch evenzeer een nader preciseeren van wat door Van Konijnenburg aangeduid werd. Maar daarbij blijft hij het werk controleeren met een alleseischende zorg, die zijn medewerkers wel eens in vertwijfeling kan brengen, maar die berust op het nobele principe van zijn hoog verantwoordelijkheidsbesef tegenover eigen werk. G. A. H. van der Stok was een der medewerkers voor de ramen; Chris de Moor heeft de kartons voor de gobelins maar ook de definitieve teekening voor het relief uitgevoerd; maar Van der Stok verzorgde ook, evenals menig ander glazenier – natuurlijk onder Van Konijnenburgs voortdurende leiding – de uitvoering in glas, zooals De Moor de verzorging van het gobelinwerk op zich nam; voor de monumentale wandversiering in het Gemeentemuseum werd eerst later tot de uitvoering in relief besloten, nadat plannen voor een wandschildering of een tegeltableau opgegeven waren. Voor het beeldhouwerswerk trad Dirk Bus op. Hierbij werd, tot op het einde toe, veelvuldig en langdurig overleg gepleegd over een eventueele coloristische toevoeging, waarbij men zich tot een sober plaatselijk goud-ornament bepaalde.

Al deze werken zijn veelfigurige composities in vlakken en gebonden

stijl. Slechts in het Museumrelief, op het thema: „Eer het goddelijk Licht in d' openbaringen der Kunst", treedt nog weder een groote centrale figuur op, die – als compositie – aan de Zacharia doet denken.



MRS. EVELYN CARTER-GILES, N. Y.

Zoo teekent zich, psychisch, klaar de ontwikkelingsgang van den ouder wordenden meester af. Nadrukkelijkheid, alle overheerschende accenten, niet slechts in de voorstelling, maar ook in de behandeling, worden vermeden door minder scherp markeerende vormgeving, gelijkmatige verdeeling van kleur en toon, rhythmisch en harmonisch vullen van het vlak. Zijn edele kunst wordt die van den wand, als geheel gezien, en tevens die van de Idee, die niet, als overheerschend element *in* de compositie, maar daar buiten, daar boven uit, als uitgangspunt staat, als bindend element van de voorstelling.

Van de 16 *ramen in transept en koor van de Nieuwe Kerk te Delft* (blz. 47), zijn er 11 naar teekeningen van Van Konijnenburg uitgevoerd, en daarvan 3: het oudste, het groote Koningin Wilhelminaraam in het Zuidertransept, het Willem III en Mariaraam en het zgn. Geuzenraam in het koor, ook geheel onder zijn leiding, terwijl van de 8 andere de uitwerking van zijn teekeningen, onder zijn toezicht, werd opgedragen aan Abbing, Van der Stok, Rueter, Veldhuis, Nicolas, Collette, Molkenboer en Nauta.

In deze ramen was Van Konijnenburg gebonden aan de gegeven indeeling van de Gothische constructie.

In het Wilhelminaraam zijn enkele kleine groepen, maar de meeste vakken zijn gevuld met een allegorische figuur of een symbolisch teeken. Zij zijn uit kleine stukken glas opgebouwd, naar het principe van 12de en 13de-eeuwsche glazenierskunst, maar de voorstelling spreekt duide-

lijker. Het samenvattend begrip over heel dit symbolencomplex (als zoodanig statisch, zonder bewegingsmotief) is Maatschappij en Koningschap. In de andere ramen is meer actie, verscheidenheid van bewegingsmotieven; de afzonderlijke tafereelen loopen door over meerdere raamvakken; herhaaldelijk zijn, in de onderste helft van het groote raamvlak, enkele afzonderlijke tafereelen in los verband aaneengeregen, terwijl de bovenhelft bestemd blijft voor symbolische en allegorische teekens; maar geen twee ramen hebben hetzelfde systeem; het Willem III en Mariaraam geeft deze vorsten zelf, hun naaste medewerkers, de opbouw van staat en zeemacht; het Geuzenraam, het laatste van de eigen ramen van den meester, geschenk van de Delftsche studenten, werd gecomponeerd op het thema: „Uit de zee geboren, door de zee vrijgeworden".

Dit grootsche monument van 20ste-eeuwsche glazenierskunst, maar ook van het grootsch compositietalent van Van Konijnenburg, zijn onuitputtelijken geestesrijkdom, zijn scheppingskracht, is thans in veiligheid gebracht.

De gobelins. Niet gebonden door de aanwezige structuur van het vlak als in de ramen, heeft hij hier vrij kunnen componeeren op de groote velden, die deze doeken boden.

Het centrale stuk, bestemd voor den korten wand van de aula, is dat van de Unie van Utrecht: de aartsengel Michael, groote middenfiguur, verdrijft, met breed gebaar van het opgeheven zwaard, de krijgslieden van den Koning met zijn gevolg, links beneden; terwijl hij met het schild in den linkerarm het Hollandsche huisgezin, rechts, beschermt. Boven den Koning trekken zich zijn legers terug; boven het huisgezin de arbeid op den vruchtbaren akker.

De zes andere doeken vertegenwoordigen de faculteiten, elk door een kernspreuk, door den dichter Boutens opgesteld, gekenmerkt. Van de teekeningen voor deze gobelins sluiten zich er drie – de faculteiten van de Geneeskunde, van de Veeartsenijkunde (blz. 48), en van de Rechten – aan bij het Unie-doek; de drie andere: Theologie (blz. 49), Wijsbegeerte (blz. 50), en Wis- en Natuurkunde (blz. 51), later vervaardigd, (1937) zijn tweemaal zoo groot en veel uitvoeriger: bij de eerste, vlugge penteekeningen, los geaquarelleerd, werd veel meer overgelaten aan het inzicht van den uitvoerder; hoewel Van Konijnenburg vol lof is voor het werk van De Moor, zal hij toch sterker zijn persoonlijke idee en stijl hebben willen laten gelden. Zoo heeft hij door de grootere en zeer uitvoerig bewerkte teekeningen, den uitvoerder meer leiding gegeven. Deze prachtige ontwerpen voegen nog weer een nieuw geluid toe aan het koor van zijn uitingswijzen. Hier is een vrije en speelsche verbeelding

aan het werk, die in bloeiende schoonheid en steeds weer anders het groote veld verovert. Nog streng, statiger en statischer dan de andere doeken, is de Theologie, met de vier groote Evangelistengestalten, naast elkander met hun symbolen, in het midden, daarboven, de Heilige Geest, met Mozes en Elia als vertegenwoordigers van het Oude Testament, en beneden de Engel, den inhoud openbarend van het opengeslagen Boek.



SMART OM DEN DOODEN CHRISTUS. TEEKENING VOOR NOG NIET VOLTOOID SCHILDERIJ.

Wijsbegeerte toont een hoog oploopend schoon landschap met vele monumenten uit het klassiek verleden: tempelruïnen en Pergameensch reliefffragment; op den voorgrond leest de meester voor uit Homerus' gedichten. Weetgierigen schrijden langs de monumenten uit het verleden bergopwaarts.

Het meest verrassend is het ontwerp voor de Wis- en Natuurkunde: een grootsch-fantastische schepping van kosmische allure. De Zonnewagen, door engelen omringd, snelt, boven, voort langs de teekenen van den Dierenriem, die, in een grootsche cirkelvormige beweging, langzaam voorbij schijnen te wentelen, als in een rondedans elkaar opstuwend. Onderaan de aarde, een rijk landschap met tallooze planten en dieren.

Deze groote complexen, de ontwerpen en het toezicht op de uitvoering in verscheidenheid van technieken, zouden de latere jaren van den kunstenaar hebben kunnen vullen. Maar de arbeider in den dienst van zijn Roeping schijnt onvermoeibaar. Steeds worden nieuwe werken opgezet. Ononderbroken gaat ook de stroom van schetsen in het dagboek verder.

Oude themata keeren terug; zoo de schoone reeks van vijf kleine teekeningen, *Epos van het Land*, uit 1939, onlangs door den Haagschen Kunstkring aan het Gemeentemuseum geschonken. De stijl blijft de

vaste grondslag van alle werk. Wederom teekent en schildert hij den boer met zijn koeien, den ploeger die zijn ossengespan voortdrijft. Daarbij verrassen Bruegeliaansche tafereelen, met kegelende, dansende, musiceerende en vrijende boeren van het Limburgsche land, vol humor en spitse karakteristiek, luchtig geteekend. Soms is de strakke, mathematisch-lineaire bouw nog nadrukkelijker dan te voren doorgevoerd (*ploeger, egger, schelpenvisscher*), waardoor een cubisme ontstaat van afzonderlijke werking.

Daarnaast themata met innig accent: *moederliefde, de smart om den dooden Christus* (blz. 55). Of opnieuw menschverbeeldingen en zeer verinnerlijkte *aangezichten* (blz. 52), zooals die ook vroeger herhaaldelijk in reeksen werden opgeroepen. De kleur is licht geworden; de verf behoudt het emailkarakter, nu in parelmoeren tinten geschakeerd. De vaagheid van contour, de weinige plastische werking van deze koppen zijn, in overeenstemming met den geest van deze werken, evocaties van lichaamlooze visioenen, schoonheden, teederheden, in den kunstenaarsdroom geschouwd.

Ook is de reeks der portretten voortgezet. Schijnbaar is daar niet veel veranderd. Zijn standpunt tegenover het model is hetzelfde gebleven. Toch is ook hierin een evolutie. Er is grooter belangstelling voor het individueele wezen van de uitgebeelden; tegelijk is het element van den stijl nog sterker tot gelding gebracht.

In 1927 teekende hij in kleur het portret van onze *Kroonprinses;* duidelijk is hier het streven, vooral het vorstelijke in houding en gebaar uit te drukken. De witte kant van het kleed werd tot een prachtig ornament; strak, aan oude Grieksche sculpturen herinnerend, is het kapsel geordend om het jonge meisjesgezicht; met groote zorg werden enkele sieradiën uitgebeeld.

Uit hetzelfde jaar is het eerste portret van *Jhr. Mr. C. G. W. van Tets,* in stijl aan het voorgaande verwant, een nobele potloodteekening; als hij dan in 1931 denzelfden schildert in hofcostuum, is het hoofschcorrecte, beheerscht-stijlvolle, als bewuste levenshouding van den geportretteerde uitgedrukt. Karakter en stijl vormen een eenheid, zoowel van den uitgebeelde als van de uitbeelding.

Enkele schoone damesportretten ontstaan in deze jaren: in 1930 dat van *Mevr. van Kooten Kok,* de echtgenoote van den vereerder en verzamelaar van Van Konijnenburgs werk; het niet geheel voltooide schilderij is in doffen, zeer gedempten toon gehouden; de japon heeft een oud-rood ornament op grijs fond; zilverglans ligt over het grijzende haar; het matte incarnaat van gelaat en handen vormt daarmede een bestorven,



BURGEMEESTER BERGSMA, 1934. RAADHUIS, ENSCHEDE.

nobelen kleurendrieklank. Zeer gevoelig en doorwerkt zijn de enkele juweelen geschilderd; van groote schoonheid zijn de stille handen. *Mrs. Evelyn Carter-Giles* werd in 1932 geschilderd (blz. 53), een Amerikaansche, die in dien tijd werken van Van Konijnenburg voor zich verwierf; buitengewoon nobel rijst deze vrouw op, met het strenge, maar fijne gelaat van Angelsaksisch type; weer zeer gevoelig de spitsvingerige handen met het boek; wederom valt de zorg voor halssnoer met ketting en kruis op; een portret, dat de Italiaansche renaissance in haar stijlvolste uitingen in herinnering roept.

Iets later is het portret van *Mevrouw Dunlop*. Was het het fijngeonduleerde witte haar dat den schilder inspireerde dit portret een 18de-eeuwsch type te geven? Hoe bekoort hem steeds de schoone vrouw in edele waardigheid van houding! Hoe mild en verteederd, en toch, als steeds, in beheerschten stijl, weet hij haar uit te beelden! Weder zijn parelsnoer, ketting, ring en juweelen, voorwerpen van bijzondere toewijding.

In 1934 schildert hij voor Enschedé's nieuwe Raadhuis het portret van den aftredenden en voortreffelijken burgemeester *Edo Bergsma* (blz. 57). Een typische opdracht voor dezen schilder; natuurlijk werd het in de eerste plaats de magistraat, de regent. Het spreekt ook vanzelf dat zij, die een naturalistisch, „goed gelijkend" portret verwacht hadden, teleurgesteld werden. Van Konijnenburg heeft, als steeds, meer gegeven. In de raadzaal moet dit portret het toonbeeld zijn van den waardigen, energieken en waarlijk leiding gevenden magistraat. Het werd een buitengewoon imposant en levend beeld. In ambtsgewaad gekleed, zilver op donkerblauw, staat hij achter de tafel met rood kleed, de gesloten linkerhand op het wetboek, de rechter, even, als in discussie, geheven, het gelaat gericht in de zaal, als luisterend naar een opposant, lichtelijk ironisch, reeds klaar met het antwoord, dat afdoende zal zijn. Typeerend is ook hier, niettegenstaande den machtigen bouw en het domineerende van de verschijning, het vermijden van de al te plastische werking: het vlak moet gerespecteerd worden, de indruk van lijfelijke aanwezigheid moet vermeden blijven.

En het laatste voltooide werk: dat van den, vóór de voltooiing gestorven heer *G. F. H. van Kooten Kok* (blz. 59), den bewonderaar en vriend, die, als een schatbewaarder, het werk van den kunstenaar verzamelde en in zijn ruime woning waardig opstelde en ieder belangstellende toonde; die zichzelf veeleer als door den kunstenaar begunstigde beschouwde, dan als begunstiger (op de lijst liet de schilder het vers zetten: „accipias meritis debitum honorem", aanvaard de eer, verschuldigd aan Uwe verdiensten).

In uiterste soberheid van slechts vier kleuren, wit, zwart, bruinoker en geeloker werd het groote portret geschilderd en men merkt deze economie der middelen niet.

De oude heer met het wonderlijk vergeestelijkte gezicht – een uitzonderlijk stijlvol Indisch zakenman, die achter het koele masker het hart verborg, dat zóó ontroerd kon worden door deze kunst – zit heel stil in zijn zware pelsjas in den grooten leunstoel. De handen liggen rustig op de breede leuningen. Zijn het de handen van een levende? Tusschen twee werelden, tusschen leven en dood, schijnt inderdaad dit



G. F. H. VAN KOOTEN KOK, 1940. VERZAMELING G. F. H. VAN KOOTEN KOK Jr.

fascineerende portret te glanzen. Een werk, in ontroerde dankbaarheid, den Doode opgedragen.

VII

Thans houdt Van Konijnenburg zich bezig met het portret van hem die deze bladzijden heeft geschreven. Deze weet hoe overgave, geduld, pijnlijke zelfverantwoording, voorwaarden zijn voor werk van dezen

stijl, van dit persoonlijk karakter en is innig dankbaar, dat veelvuldig verkeer met dezen meester hem nader heeft gebracht tot een mensch van diep ethisch levensinzicht, van zoo vrome houding tegenover zijn levensopgave. En hij heeft in menig gesprek iets mogen bevroeden van den rijkdom van geest, van de zuiverheid van denken, maar ook van de mildheid van hart van den begenadigden kunstenaar.

In groote dankbaarheid voor alles, wat deze man, in een 73-jarig leven van zeldzame arbeidzaamheid, van zeldzame trouw ook aan het eenmaal doorschouwde beginsel van zijn kunst, tot stand heeft gebracht, heeft hij in dit boekje getuigenis willen afleggen van zijn bewondering en zijn vriendschap, door te trachten een ontwikkeling te schetsen van deze kunst, opdat deze niet slechts wordt begrepen als een lange reeks op zichzelf staande werken, doch vooral als een enkele groote schepping, het levenswerk van dezen hedendaagschen Humanist.

Dit is nog niet voltooid. Van Konijnenburg is nog in de volle kracht van zijn werk. Moge, wat nog volgen zal, de waardige afsluiting van deze schepping vormen.

De reproducties op blz. 2, 5, 7, 11, 21, 22, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 52, 53, werden vervaardigd naar foto's van A. Dingjan, die op blz. 9, 18, 19, 41, 43, 45 naar foto's van J. Oppenheim.

K 1854

ND
634
P3
deel 4

Palet serie

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

